



Universidad de Valladolid

Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación.

Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América,
Periodismo, Comunicación Audiovisual y Publicidad.

TESIS DOCTORAL:

**Aproximaciones a una epistemología de la mirada. Una
propuesta de aplicación desde *El Lugar de la Herida* en el
cine.**

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE DOCTOR por:

María del Pilar San Pablo Moreno

Dirigida por:

Dr. Antonio Caro Almela y Dr. Daniel Aparicio González

Octubre 2015

Para Hernán y Miguel, mis amados maestros.

«La materia en equilibrio es ciega; en las situaciones de no-equilibrio comienza a
ver»

Ilya Prigogine

«En el cine sólo hay presente que no deja de pasar. En la pantalla, el presente es lo
que se nos presenta en el momento en que desaparece»

Jean-Luc Godard

ÍNDICE

Gracias.	15
PRÓLOGO	17
INTRODUCCIÓN	
1. Consideraciones preliminares	27
0.1. Comenzar con un imagen	27
1.1. <i>El Lugar de la Herida</i>	31
1.2. Consideraciones generales en torno <i>al Lugar de la Herida</i>	33
1.2.1. La contemplación de la violencia	33
1.2.2. La herida como experiencia de los límites	36
1.2.2.1. ¿Acaso es la herida la <i>solución</i> ?	38
1.2.3. El cine en la posmodernidad	40
1.2.4. El vacío en la realidad y el cine como imaginario social	44
1.2.5. El <i>atravesamiento</i> de la fantasía	48
1.3. El lugar de la mirada desde un nuevo paradigma: la mirada implicada	51
Parte I. PLANTEAMIENTO DE UNA INVESTIGACIÓN	
2. Hipótesis, objetivos y muestra de estudio	59
2.1. Hipótesis	59
2.2. Objetivos	60
2.2.1. Revisión epistémica	60

2.2.2. Atlas, <i>collage</i> , montaje y proceso	60
2.2.3. Un mapa del cine actual desde <i>el Lugar de la Herida</i>	62
2.3. Muestra de estudio	64
Parte II. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA	
3. Aproximación a una epistemología de la mirada	69
3.1. Tomando perspectiva: lugares desde donde miramos	69
3.2. La Geometría y la Teoría de las Catástrofes	75
3.3. La Física: de la mirada separada a la mirada implicada	77
3.3.1. Las bases de la Física Clásica y la mirada separada	79
3.3.1.1. Realismo, determinismo, separabilidad y reduccionismo	79
3.3.1.2. Historia de la luz	82
3.3.1.3. Electromagnetismo y noción de campo	82
3.3.1.4. La Relatividad	84
3.3.2. La revolución cuántica y la mirada implicada	85
3.3.2.1. Principio de indeterminación y ruptura del espacio- tiempo	86
3.3.2.2. El universo probabilístico	88
3.3.2.3. El salto cuántico	90
3.3.2.4. El problema de la medida, el problema de la observación	91
3.3.3. David Bohm y el orden implicado	92
3.3.4. La visión cuántica y la <i>irrupción del sujeto</i>	93

3.4. Aproximaciones a la mirada emergente desde la Biología	95
3.4.1. Sistemas que se auto-producen: la teoría de la <i>autopoiesis</i>	96
3.4.2. La <i>endosimbiosis</i> y la <i>teoría de Gaia</i>	99
3.4.3. Los campos de resonancia mórfica	100
3.5. Las Ciencias Cognitivas y la Neurociencia	102
3.5.1. El impacto de la plasticidad cerebral	104
3.5.2. Cerebro y cognición	106
3.5.3. El misterio de la mente consciente	111
3.5.4. El cerebro emocional	113
3.5.5. Construyendo puentes	116
3.5.6. ¿Qué es conocer?	118
3.5.7. Una renovación filosófica: la presencia plena	120
3.5.8. Las neuronas espejo e implicaciones para este estudio	125
3.5.9. Desafíos en el estudio de la cognición: buscando al conocedor	128
3.6. Revisión epistemológica desde las Ciencias Sociales y Humanas	131
3.6.1. Las Ciencias de la Información	131
3.6.1.1. Información: vacío y puente	133
3.6.1.2. La sociedad de la información	136
3.6.2. El paradigma de la Complejidad y la Visión integral	138
3.6.2.1. La complejidad	141
3.6.2.2. La Visión integral	145

4. La representación de la realidad desde la filosofía Vedanta Advaita	148
4.1. Presupuestos teóricos en el Vedanta Advaita	148
4.1.1. La noción de NO-DUALIDAD	153
4.1.2. La noción de INFORMACIÓN	155
4.1.2.1. Campo de información	157
4.1.3. Concepción de LÍMITE-FRONTERA	157
4.1.3.1. La paradoja de las fronteras	159
4.1.3.2. Los campos cerrados y los campos abiertos	161
4.1.4. La MENTE y la COGNICIÓN	162
4.1.5. La dualidad SUJETO-OBJETO	164
4.1.6. El tiempo PRESENTE	167
4.1.7. La CONCIENCIA	168
4.1.8. El Vedanta Advaita y <i>el Lugar de la Herida</i>	169
Parte III. LA MIRADA SOBRE EL CINE	171
5. La imagen compleja	173
5.1. La imagen como instrumento hermenéutico y el giro icónico	179
5.2. La fenomenología de la imagen. La imagen compleja	180
5.3. Imágenes que arden al contacto con lo real	183
5.4. La imagen interfaz	185
5.4.1 Los modos de exposición	185
5.4.2. Los modelos mentales	188
5.4.3. Las <i>formas de observar</i>	190

5.5. La metáfora visual	195
5.6. Imaginarios	200
5.7. El “Atlas Mnemosyne” de Aby Warburg o el montaje invisible de las imágenes	204
5.7.1. Histoire (s) du cinema: El atlas del cine de J.L. Godard	209
5.8. El lenguaje simbólico	211
5.9. Algunas implicaciones de la mirada compleja en el cine	216
Parte IV. METODOLOGÍA	221
6. En busca de un método	225
6.1. El Atlas del <i>Lugar de la Herida</i> en el cine	229
Parte V. EL ATLAS DEL LUGAR DE LA HERIDA	233
Siete mapas del <i>Lugar de la Herida</i>	235
I. Los espejos	244
II. El enigma de los ojos	300
III. Ante el abismo	332
IV. La caída	384
V. La herida	414
VI. La imagen útero	460
VII. El agujero de gusano	490

Parte VI. COMPRENSIONES	515
7. COMPRENSIONES	517
7.1. Un Atlas abierto	517
7.1.2. Fronteras de la mirada.	519
7.2. La intuición de un umbral	520
7.3. Mirar el Atlas	521
7.4. Las tres dimensiones de <i>el Lugar de la Herida</i>	523
7.4.1. <i>El Lugar de la Herida</i> como disolución, sutura o transición	524
a. PELICULAS DE LA DISOLUCIÓN	525
b. PELÍCULAS DE LA SUTURA	528
c. PELÍCULAS DE LA TRANSICIÓN	530
7.5. El Atlas como herramienta de conocimiento de los imaginarios sociales	535
7.6. Atlas de <i>el Lugar de la Herida</i> como reflejo de nuestro mundo actual.	538
EPÍLOGO	541
Parte VII. REFERENCIAS	543
Parte VIII. ANEXO	573

Gracias,

Pilar y Carmelo, mis padres, porque sin vosotros esto no hubiera sido posible.

A los directores de esta tesis: Antonio Caro Almela, quien apostó por ella cuando no tenía forma explicable. A Daniel Aparicio González, por su acompañamiento confiado y sus preguntas clave. Sin los aportes y sugerencias de ambos el Atlas no sería lo que es.

A Marta Pacheco, que conoce tan bien las raíces de este empeño. Su capacidad de escucha ha sido muchas veces el mejor armonizador en medio del caos.

A Tecla González por sus generosas lecturas de los borradores, sus acertadas sugerencias y su cariño tan genuino.

A Clary Rossvál, cuya mirada me ha enseñado más que muchas palabras...qué alegría.

A José Velasco, por las horas pasadas en silencio y por esas conversaciones sobre Vedanta y No-dualidad; por tu generosidad y por las cervezas, salud, don Velasco.

Gracias Leticia Salvago y Elisa Romero, porque nuestra amistad está escrita en las estrellas. A Elena Ciruelo, con quien tanto se ha vivido en tan poco tiempo. A Leo y Blanca, por vuestro acompañamiento generoso en estos años y por las ganas que teníais de ver esta tesis acabada... Cuánto afecto. A Gloria, Blanca, Héctor y Luismi por lo mismo. A todos los que, de una u otra manera, os habéis interesado por este trabajo a lo largo de su gestación.

A mis compañeros de la Universidad de Valladolid en Segovia. Especialmente a Manuel Canga, Agustín García Matilla y Belinda de Frutos, por vuestro cálido apoyo.

Al círculo imprescindible de Tusabves. Y a todos los lugares de encuentro y silencio.

A mis alumnos, con quienes tanto disfruto, de quienes tanto aprendo y en quienes tanto confío. Y a mis pacientes, por su confianza y por su valentía.

A mis hermanos, Luis y Eva, por su apoyo y su cariño.

PRÓLOGO

Alguien nos advirtió hace un tiempo, cuando se comenzaba con la labor de escribir este trabajo, que una tesis suele convertirse en un desafío personal que pone a prueba a cada quien consigo mismo en variadas dimensiones imaginables e inimaginadas.

Por supuesto, en un trabajo científico los padecimientos del investigador deben ser dejados al margen en aras de la ciencia, a nadie interesan más que a él (o ella) mismo, y, si acaso, le deben servir de empuje para poder sobreponerse y dar lo mejor de sí en el desempeño de su trabajo.

Sin embargo, y teniendo en cuenta el objeto de estudio de la presente tesis doctoral, se impone hacer uso de ello y convertir ese *Lugar de la Herida*, territorio abismal y abismante en el que se sumerge quien escribe, en una oportunidad para configurar nuevos saberes y proponerlos a disposición de la comunidad científica. Así pues, y tomando en consideración el *poder de la vulnerabilidad* (Brown, 2012) que radica en mostrarse y atreverse a ser visto, comenzaremos por lo que abruma.

En nuestro entorno académico cercano, ayer mismo, se ponía en cuestión el título de esta tesis: **Aproximación a una epistemología de la mirada. Una propuesta de aplicación desde el Lugar de la Herida en el cine.** Aunque sólo fuera por coherencia interna, se encendieron las alarmas ante el riesgo de quedar en el terreno de lo críptico y no conseguir el propósito mínimo de compartir y comunicar las intenciones que lo mueven. Urge la necesidad de entrar *más adentro en la espesura*, como nos aconsejara el místico¹ y de viajar conscientemente, adentro y a través del título, para exponer qué se quiere expresar cuando se encabeza con él un trabajo de investigación.

La primera palabra es *Aproximación*. Para definirla, la Real Academia Española ofrece estas opciones:

¹ Véase San Juan de la Cruz en su Cántico Espiritual. Proponemos la edición de Domingo Ynduráin, en editorial Cátedra, Madrid, 2004, (13ª ed.).

aproximación.

1. f. Acción y efecto de aproximar.
2. f. Máxima diferencia posible entre un valor obtenido en una medición o cálculo y el exacto desconocido.
3. f. En la lotería nacional española, cada uno de los premios que se conceden a los números anterior y posterior de los primeros premios de un sorteo.

En relación al propósito que interesa a este trabajo, sugiero que nos quedemos con la primera y segunda opción. La tercera forma la dejaremos, con un guiño al azar, pendiente de lo que pueda caer en la *pedrea*.

Así pues, cuando nos referimos a *aproximación*, nos referimos al acto de

aproximar. (De *próximo*).

1. tr. Arrimar, acercar.
2. tr. Obtener un resultado tan cercano al exacto como sea necesario para un propósito determinado.

Esto implica, en primer término, efectuar un movimiento hacia algo; acercarse, arrimarse, ponerse en proximidad. Y se introduce, en segundo término un matiz relativo al objeto de aproximación: el exacto. Lo cual viene a referirse al siguiente término descrito en el título: una *epistemología*, que denota a qué pretende este trabajo efectuar dicho acercamiento. Acercarse a una epistemología:

epistemología. (Del gr. ἐπιστήμη, conocimiento, y *-logía*).

1. f. Doctrina de los fundamentos y métodos del conocimiento científico.

Según Mario Bunge (1980:21) la epistemología es una rama de la filosofía que estudia la investigación científica y su producto, el conocimiento científico. La epistemología se ocupa de problemas tales como las circunstancias históricas, psicológicas y sociológicas que llevan a la obtención del conocimiento. Así pues, nos encontramos ante una aproximación a las circunstancias en las que emerge el conocimiento. La primera oración del título se completa con un complemento que acota a ese sustantivo epistemología: *de la mirada*. Investigar la mirada y conocer

cómo se conoce la mirada y qué implica, nos exige indagar en textos que ofrezcan definiciones más especializadas. Por eso, además de la definición de la RAE², donde la *mirada* está relacionada a la acción y el efecto de mirar, aquí interesa observar cómo se configura la mirada, lo cual implica entender cómo se configura el punto de vista, el enfoque y el modo de mirar y, por ende, la manera en que se percibe y se configura el mundo conocido.

Para ello, la aproximación se hará, no sólo a los lugares donde la ciencia se ha ido encontrando con la necesidad de actualizar su punto de vista, especialmente en algunos momentos clave en los cuales lo conocido deja de ser un terreno firme de conocimiento, abriéndose como una discontinuidad, un hueco...o un abismo; sino desde una perspectiva filosófica que aborde, como lo hace el Vedanta Advaita, el concepto de conciencia No-dual y que permita trascender tanto el *cogito cartesiano*, el cual, mediante la reflexión, «nos entrega la razón de nuestros actos» (Grondona, 2012:9); como el *cogito sartreano*³ en donde son los otros quienes, mirándonos,

² **mirado, da.**

(Del part. de *mirar*).

1. adj. Dicho de una persona: Que obra con miramiento. *Un hombre muy, tan, más, menos mirado*
2. adj. Dicho de una persona: Que es cauta y reflexiva.
3. adj. Merecedor de buen o mal concepto. *Un libro, bien, mal, mejor, peor mirado.*
4. m. ant. mirada (acción y efecto de mirar).
5. f. Acción y efecto de mirar.
6. f. Vistazo, ojeada.
7. f. Modo de mirar, expresión de los ojos.

³ El hombre que se capta directamente por el cogito, descubre también a los demás y los descubre como la condición de su existencia, lo cual quiere decir: el hombre no capta a los demás y a sí mismo por el cogito reflexivo, pues la manera de darse cuenta de que existimos es por medio de su ser, es el reconocimiento de las relaciones existenciales del ser humano, lo cual se capta, se percibe por medio del cogito prerreflexivo que nos capta directamente, en cambio el cogito reflexivo nos entrega la razón de nuestros actos y esto es conocer, esto es lo que formulaba Descartes con su cogito sum, era el conocimiento de su conciencia y existencia solitaria. No obstante, por medio del cogito sartreano nos damos cuenta que no somos nada, excepto que los otros lo reconozcan como tales. Esto no quiere

«nos obligan a entrar en razón». La filosofía Vedanta Advaita se acerca a la perspectiva que adquiere la mirada de Heidegger.

Uno de los rasgos definitorios de lo que se ha dado en llamar “Posmodernidad” es su constatación de los límites del “paradigma de la representación” característicamente moderno. Lo propio de este paradigma es su supuesto incuestionado, en lo que a conocimiento se refiere, de la irreductibilidad de la dualidad sujeto-objeto, hombre-mundo: se considera que hay tal cosa como un mundo único y dado de antemano independientemente del sujeto. Éste último estaría, a su vez, previamente dado a su relación con el mundo; en otras palabras: en tanto que *ego cogito* sería ahistórico, carente de contexto, universal, de tal modo que podría acceder a un conocimiento objetivo de dicho mundo único, dado y objetual y de su devenir histórico. Las diversas visiones del mundo no serían más que diferentes perspectivas o “mapas” posibles, más o menos acertados, de dicho modo único. Este paradigma, hoy obsoleto, pero vigente en la mentalidad del hombre medio, ha dado paso a la intuición quizá más interesante y revolucionaria del pensamiento contemporáneo: la de que sujeto y objeto, hombre y mundo constituyen una realidad indisoluble. (Cavallé, 2000:350)

Esto conlleva a que ese paradigma de la *reflexión* o la *representación* sea puesto en cuestión cuando Heidegger sostiene que el pensamiento (*Denken*) y el ser (*Sein*) son lo mismo (*Das Selbe*). El lenguaje se arraiga en la conciencia (*Cit* para el Vedanta), «pero no la agota. De hecho, es verdad que sin lenguaje no habría mundo humano, pero sin la Conciencia pura que realiza la *gnosis* no-dual (*jñana*) no habría nada en absoluto» (:359).

decir más que, el otro nos da nuestra razón de nuestros actos, es decir, que el otro al mirarnos nos obliga a entrar en razón al percibir mediante la vergüenza que soy visto, nos transforma en esclavos y miedosos yo-objetos, porque en el momento de observar, de percibir las cosas del mundo —que originariamente eran mías— estábamos solamente atentos a las cosas, no reparábamos en eso, sino que lo vivíamos, pues todo nuestro ser estaba puesto en eso, pero con el solo hecho de que nos observaran nos dimos cuenta que ya no éramos dueños de la situación, porque había alguien más que también podría observar y que de hecho lo hacía; estábamos en camino a reconocer que existía otro que hacía o tenía acciones similares —o para nuestra conciencia y pensamiento igual a las acciones y facultades mías— a las que yo tengo. Con esta situación nosotros caímos en una dimensión oscura y conjetural, somos la trascendencia de otra trascendencia, en el sentido de poner nuestro objeto fuera, es decir, nuestra conciencia debe salir de nosotros, de nuestro interior y dar con lo foráneo, empero no se vaya a pensar que nos transformamos en un objeto más del mundo con las disposiciones espaciales, temporales y su modo de ser, sino que nos transformamos en un yo-cosa. (Grondona, 2012:9)

La mirada, entiéndase entonces, como el paradigma que sostiene toda la articulación del lenguaje sobre el que se asientan las posteriores teorías que en cada ámbito hayan de ser elaboradas en aras de aproximarse al encuentro con la Verdad. Lo que las cosas son, lo Real, queda al margen. La mirada es la herramienta con la que el hombre construye pensamiento, construye mundo. Con ella, el hombre se mueve por la vida y desde ella, construye sus mapas y toma sus decisiones. Ahora bien, la mirada no es estática, suele cambiar de tanto en tanto, a lo cual se le suele llamar *evolucionar* cuando se torna más abarcante –se ve más o mejor que antes– o *involucionar* si, por el contrario, el campo de visión se reduce. En este trabajo la fundamentación teórica se detiene a detectar dichos cambios. A esos momentos de cambio en la mirada los hemos llamado huecos, saltos, discontinuidades, vacíos, agujeros... *el Lugar de la Herida*.

Se partirá de una mirada panorámica a fin de notar cuáles han sido los cambios que afectan al propio modo de mirar en esa transición del paradigma de la Ilustración al paradigma de la Complejidad. Para ello, la primera parte del trabajo se detendrá en una revisión de las teorías que han sostenido, en este salto paradigmático, distintas ciencias sociales y naturales. Para sostener la visión y explicar lo que mueve la intuición que tratamos de aportar, una aproximación a la tradición filosófica del Vedanta explicará la perspectiva de la no-dualidad; ello para dar pie, a continuación, a un repaso de lo que han hecho los investigadores y los teóricos cuando han mirado el cine y la cultura visual.

Como parte aplicada, en esta tesis trabajaremos con esos huecos que se abren cuando indagamos la mirada y que permiten ir saltando de un paradigma cognitivo a otro, y que serán puestos en relación con lo que nombramos como *el Lugar de la Herida* para configurar un atlas de imágenes procedentes del cine. Y lo haremos así, porque creemos que en el cine del umbral del siglo XX y XXI se hace visible ese proceso de salto paradigmático, de discontinuidad epistémica o de crisis de sentido, y pretendemos dar a ver que, a través de la representación de las heridas –que tendrán diversas formas, además de las inscritas en un cuerpo humano–, el cine se convierte en una herramienta de primer orden para conocer

cómo se configura el punto de vista⁴ y cómo se expresa visualmente la manera de percibir y de pensar de una sociedad. Entendemos el cine como una herramienta epistemológica clave para la comprensión de cómo se configura y cómo cambia la mirada. Y ello, naturalmente nos habla de cómo vive esta sociedad el dolor, el vacío, el abismo y la incertidumbre y también cómo lo afronta y lo resuelve. Y de cómo la vulnerabilidad de la herida nos alcanza lo suficiente (hablando ahora a título individual) como para plantear todo un trabajo de tesis y dedicarle nuestra atención.

El lector, en una primera instancia, encontrará aquí una revisión de la mirada científica que ha de tomarse como un trabajo de documentación informativa acerca de algunas de las formas empleadas por las ciencias naturales para mirar sus objetos de estudio. En el área de conocimiento de la Comunicación Audiovisual en que se inscribe este estudio, quizá convenga advertir que esta parte se divide metafóricamente en lo que llamamos *mirada separada* y *mirada implicada*, que nos sirve para explorar el salto que se produce desde la física Clásica a la física Cuántica, pasando por la Relatividad. Se advierte de que se trata de una revisión descriptiva con el propósito de aportar contexto y enmarcar la visión de trabajo, al tiempo que entendemos que sirve de base conceptual y teórica para fundamentar este estudio.

En segundo término, en su lectura se encontrará con *la mirada emergente* desde la Biología. Emerger a cada instante es lo que hace la vida, la ciencia que estudia la vida sabe que esa emergencia consiste en la *enactividad*, es decir, en traer de la mano el conocimiento en tanto que se vive la experiencia. El conocimiento encarnado ya fue reivindicado por Merleau-Ponty (2008:79), cuando afirmaba que «la existencia humana nunca puede hacer abstracción de sí para acceder a una verdad desnuda». Desde la Biología se entenderá la mirada como algo que surge a cada instante y que el acto de vivir genera conciencia, es tanto como decir que vivir es conocer.

⁴ Conviene no confundirnos aquí con lo que en el lenguaje cinematográfico entendemos como “punto de vista”. No estamos hablando desde la teoría cinematográfica cuando este término remite al punto de vista de los personajes y que, podemos diferenciar éste del punto de vista narrativo y simultáneamente del punto de vista del receptor. Hay una enunciación que corresponde no ya al texto, sino al contexto. De ello se hablará más adelante.

Al hilo de una revisión sobre la historia de las Ciencias Cognitivas y las Neurociencias, se ofrece un acercamiento a las cuestiones mente-cerebro, consciencia y conocedor, para entender que, sincrónicamente, los descubrimientos recientes sobre el cerebro ofrecen nuevas plataformas para la comprensión de qué es consciencia y qué es conocer. El salto paradigmático ha abierto la visión de los científicos para entender el complejo mundo del cerebro, la cognición y la consciencia, aun cuando éste se abre como un inmenso firmamento poblado de estrellas...

La revisión recalca en las Ciencias de la Información y trata de incorporar a la mirada el concepto de *información* en tanto que eslabón fundamental que permite entender cómo se inscriben las relaciones entre materia y consciencia. Algo que vendría a ser un puente en sí mismo y de ahí la trascendencia de las ciencias relativas a la Información y la Comunicación, ámbito ya mucho más cercano a nuestra área de conocimiento.

Nos ha parecido relevante dar un repaso a lo que viene a entenderse como Paradigma de la Complejidad para ver cómo se inscribe transversalmente en una mirada que penetra el mundo con claves nuevas. Para acabar este repaso se hace referencia a ciertos aspectos que consideramos relevantes aportar desde la Psicología Transpersonal.

Ha quedado apuntado más arriba que la Filosofía Vedanta Advaita nos puede ayudar a perfilar algunos aspectos esenciales de la relación entre Información y Conciencia, al tiempo que ofrece como clave la visión No-dual de la realidad. Por ello, dedicaremos un capítulo en este trabajo a recabar los fundamentos teóricos de esta corriente de pensamiento para relacionarlos con *el Lugar de la Herida*.

Así pues, la revisión epistémica de distintas miradas científicas (física, biología, neurociencia, ciencias de la información, psicología, etc.) se hace con el propósito de arrojar luz sobre la representación de los conceptos de frontera, límite, bifurcación y puente y a fin de identificar las implicaciones derivadas de distinguir un modelo mental dual frente a un modelo de no-dualidad. Al conectar con la aventura del cine en la construcción de imaginarios psíquicos y sociales, podría verse si *el*

Lugar de la Herida está denotando este salto del que pretendemos hacernos eco. Ese instante en que la mente humana se encuentra frente su propia disolución o trasciende sus modos habituales de detectar información; ese instante en que sitúa al ser humano en **el umbral de nuevas maneras de percibir**, más allá del estadio conocido de identificación con las representaciones mentales. Pronto veremos que, para una comprensión no-dual del mundo, el lenguaje discriminatorio y discursivo resulta inadecuado para aprehender la realidad en sí, pues ésta se sostiene mejor con un tipo de lenguaje simbólico-analógico que el cine muchas veces alcanza a reflejar, ya que manifiesta su sentido de modo inmediato y no mediado; amén de que el propio cine actúe, como ya hemos apuntado, como una caja de resonancia de la mente humana.

La metodología se encontrará descrita una vez realizado ese recorrido epistemológico, toda vez que sabemos que el método mismo va a surgir del encuentro con el propio contenido de la investigación. La aplicación práctica de dicha metodología será recogida en lo que denominamos el *ATLAS DEL LUGAR DE LA HERIDA*, expresión visual de la propia investigación aplicada al cine.

Quizá convenga advertir aquí entonces, que la tesis tiene dos dimensiones muy evidentes. Por un lado lo que se ha llamado la Fundamentación Teórica y por otro *El Atlas del Lugar de la Herida*. Queremos aclarar de partida que la parte primera, al tiempo que sirve para apoyar a la parte aplicada de la investigación, también puede ser considerada en sí misma como un ejercicio indagatorio o trabajo de campo que recoge, desde variadas disciplinas, el rastro de *la mirada*.

Y para concluir este prólogo, se advierte al lector que no habrá de encontrar un apartado de conclusiones al final, antes bien lo que se va a llamar *COMPRESIONES*. El motivo de tal cambio de denominación quedará explicado entonces.

INTRODUCCIÓN

1. CONSIDERACIONES PRELIMINARES

0. 1. Comenzar con una imagen...



Fig.1

He aquí el inicio. Un impacto que, al ser observado, produce al mirarlo un desgarró que obliga a detenerse. Una herida exige atención. El dolor es una llamada, un reclamo. Lo es la ruptura de la continuidad, de la linealidad. Una herida aparece ante los ojos del espectador y produce un impacto.

* * *

La imagen de una herida sobre un cuerpo que aparece en pantalla⁶ mueve la mirada del observador hacia sí, que se interroga sobre el cine como ficción/documento, sobre la necesidad de contar y de representar el dolor, la sangre y la ruptura de la continuidad.

⁶ Fotograma de *Babel*, Alejandro González Iñárritu, 2006.

El cine se gesta con imágenes que generan imágenes. Nace de la imaginación y aviva la imaginación. Refleja imaginarios y proyecta imaginarios. Así, lo que está emergiendo en la pantalla, impacta sobre quien lo mira y mueve todo un mundo al interior. La capacidad evocadora de las imágenes, de los sonidos, de las historias, hace eco en la caja de resonancia del espectador, que se ve preocupado por aquella imagen.

Investigar sobre la representación de la herida en el cine conlleva implicada una apuesta por identificar –descifrar/nombrar/suturar⁷ –en los rastros de personajes heridos o en situaciones donde se recoja el desgarramiento de una continuidad rota, esa incógnita; ello, sin perder de vista que en dicha implicación se halla inscrita la propia mirada de quien investiga.

Como nos recuerda Gérard Imbert (2010:11), en el cine «me proyecto –y me identifico como sujeto social: el cine tiene una función de *re-conocimiento*–, pero es también, y cada vez más una formidable caja de pandora donde vienen a parar una serie infinita de obsesiones, deseos y fobias». Y allí, en el instante cavernario ante la pantalla, se gesta el encuentro con el fantasma, «fantasías o pulsiones que no son forzosamente míos –continúa Imbert (2010:11)– pero que despiertan huellas de *otra cosa*, una forma de alteridad que me interpela, enraíza en el inconsciente colectivo», así que, y conectando con lo que Edgar Morin ya advertía años atrás:

El campo del cine se amplía y encoge a las dimensiones del campo mental. No es puro azar si el lenguaje de la psicología y el del cine coinciden con frecuencia en los términos de proyección, representación, campo e imágenes. El cine está construido a semejanza de nuestro psiquismo total. [...] El cine nos da a ver el proceso de penetración del hombre en el mundo y el proceso inseparable del mundo en el hombre. (Morin, 2001:181-182).

Siguiendo el rastro del cine y de su eco/reflejo, Jean-Luc Godard en el capítulo 3A de sus *Histoire(s) du cinéma*, inscribe la frase «Un pensamiento que forma una forma que piensa», lo que viene a decir que el cine es un potente creador de formas y que el cine, en origen, estaba hecho para pensar. «En el cine, es la forma la que piensa» (Godard citado por Aidelman y De Lucas, 2010:370)

⁷ Describir números y/o enigmas; nombrar en tanto que dotar de palabra/lenguaje; suturar en el sentido clínico la materia/cuerpo/carne y, aunque sabemos que ese término es utilizado desde la perspectiva psicoanalítica (Miller, 1988), no nos aventuramos por esa dimensión por el momento.

Las implicaciones se extienden y conectan esta idea de que las imágenes generan pensamiento desde el cine y el mundo del arte a la lectura crítica del mundo circundante.

Asumir que la imagen con la que trabajamos está sometida a los efectos que se vienen produciendo con el desarrollo de las tecnologías de información y comunicación y la inevitable economía distributiva. [...]. En estos mundos, la imagen tiene un cometido importante. Una imagen que circula, globalizada, que está a nuestra merced. Artistas, teóricos, historiadores del arte, fabricamos con ella discursos. Estos discursos mediados por la imagen reescriben inevitablemente las narrativas heredadas. (Fernández Polanco, 2010)

Cada época conlleva una forma de pensar. El modo en que se articula el pensamiento afecta al resultado de cualquier estudio. En la era de la complejidad se aventura una nueva forma de gestionar el conocimiento. Se ha llegado a concebir la imagen como una interfaz, un nuevo modelo mental que «pone de manifiesto una forma de actuar y de pensar radicalmente distinta a la que patrocinaban los modelos mentales anteriores» (Catalá, 2010: 62).

Así, cuando se aborda el estudio de la representación de la realidad, es necesario tener presente el punto de vista del observador que, indefectiblemente, afecta al resultado del estudio. “(Fig.2)”

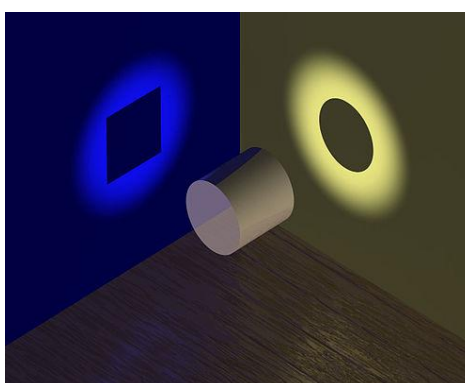


Fig. 2

Fuente: Google Imágenes.

Albert Einstein advertía de que los problemas no pueden ser resueltos en el mismo nivel de conciencia en el que fueron creados; ello implica, para el individuo que investiga, como sugiere la figura 2, un necesario cambio de perspectiva, más

amplio (más consciente) que pueda ofrecer nuevas y más complejas visiones del conjunto. La física cuántica propone una realidad que depende del punto de vista del observador y de los instrumentos con que se midan los datos obtenidos. Cuando la realidad colapsa, ofrece a la mirada una de sus múltiples probabilidades. Desde esta perspectiva, «...la física es estudio de la estructura de la consciencia» (Zukav, 1979:37)”.

Lo que desvela la complejidad es la paradoja de que toda investigación en lo material deriva en el sujeto y toda investigación en el sujeto remite al objeto. La Física cuántica, cuanto más se acerca a la materia, menos materia encuentra: las partículas subatómicas también pueden ser ondas y cuando se detectan, su posición depende del punto de vista del observador⁸. Por otro lado, cuando la neurociencia se dedica a estudiar al sujeto, lo circunscribe al objeto (cerebral-neuronal) y lo estudia en tercera persona. El sujeto no se encuentra en la investigación cuando se lo busca y los objetos desaparecen cuando más cerca parecíamos estar de ellos. Esta paradoja nos hace desembocar en un punto crucial. La información es el nexo entre sujeto y objeto⁹, pero en tanto que realidad adimensional, necesita ser limitada, fragmentada y ordenada por la actividad de la mente, que así, compone constantemente nuevas realidades. Una herida da a ver¹⁰, puesto que «una herida concentra la masa de angustia desordenada que recorre el cuerpo: por decirlo así, localiza en un sitio concreto la angustia y así la hace más manejable». Nosotros decimos que para conocer lo qué es real, hace falta un salto cognitivo que permita a la percepción sostenerse simultáneamente sobre objeto y sujeto, sostenerse en

⁸ El físico Niels Bohr demostró que las partículas subatómicas pueden permanecer en dos o más estados cuánticos de energía, simultáneamente, igual que pueden mantener simultáneamente el estado de onda y de partícula: a esa condición se le denomina *probabilidad*.

⁹ «Es extraño redefinir la cognición y pasar de asumir que las cosas poseen un color, a pasar a afirmar que lo que poseen es información que puede ser interpretada por el cerebro como color; que el sonido de la música es tan sólo información que la mente-cerebro interpreta como vibración agradable y armónica. Igualmente parecería extraño asumir que un recuerdo no es más que el sentimiento actualizado de la información previa registrada en la memoria. La materia y la energía son, simplemente, información en acto o información en potencia, respectivamente; la energía es potencialidad de acción, la materia es energía en acto. [...] Podemos incluso ir más allá, y afirmar que el cerebro y la mente son información que detecta, fija, procesa y sintetiza información». (Sesha, 2012: 94)

¹⁰ Incluimos un comentario que nos hizo Tecla González Hortigüela al leer esta introducción.

cierto espacio cognitivo en donde el sujeto que conoce ya no está fijado en el dolor de su cuerpo, sino que puede observarlo con distancia (saberse dolor y conocedor del dolor simultáneamente)¹¹. Y ese salto cognitivo, paradójicamente, se da cuando desaparece la estructura que conoce anclada en la separación sujeto-objeto. Cuando se desancla esta separación; cuando el sujeto, consciente de su falta, más que taponarla y tratar a toda costa de negarla o repararla, se deshace en la falta para devenir en una entidad consciente más íntegra y completa.

1.1. *El Lugar de la Herida. (LH).*

“La herida es el lugar por donde la luz entra en ti”

Rumi.

Las palabras no son la cosa: nombrar la herida no es la herida. Ahora bien, de la misma manera que el mapa no es el territorio y, sin embargo, es de una gran ayuda para orientarse y moverse por el territorio; análogamente, conocer la herida en el cine y comprender cómo se representa, tal vez provea de cierta guía a quien deba moverse por el territorio psíquico que su sola imagen evoca, como ya hemos declarado.

La herida aparece como algo tópico, concerniente al *topos*, al espacio, y se revela en un lugar del cuerpo físico. Emerge como un síntoma en la superficie que deja al descubierto el interior, brotando. Es, al tiempo, una evidencia de lo oculto, una emergencia de lo desconocido, de lo *inconocido*, lo inconsciente.

Lo detectamos en su *fisicidad*, localizada en la materia y adscrita a la dimensión espacial. Más adelante, en una dimensión más *u-tópica*, quizá quepa hablar de ella como algo también *a-tópico*, entendido como libre del espacio¹² y por lo tanto, en una probabilidad de nuevas dimensiones: de otros espacios relativos a nuevos universos.

¹¹ Más adelante explicaremos qué entendemos por simultaneidad de la percepción cuando nos refiramos al Vedanta Advaita.

¹² No nos interesa emplear este término con su significado clínico en este caso.

El Lugar de la Herida corresponde a territorios en donde la continuidad espacial se ve interrumpida, y ya no hablamos sólo en los cuerpos físicos –expresándose con sangre y dolor–, sino también en otros lugares donde la discontinuidad aparece y queda evidencia de un vacío. Esa “herida” va a ser también entendida en la representación de los túneles, las madrigueras, los huecos y agujeros en la tierra; merodea donde hay socavones, abismos, precipicios y pozos, zulos o sótanos; se representa también ahí donde se los espacios físicos se convierten en puentes, en travesías que conectan y, a través de los cuales se cambia de nivel en la dimensión espacial.

Mientras el espacio está sujeto a una dimensión y es por lo tanto «un campo cerrado»¹³, el presente trabajo busca conocer *el lugar de la herida* en tanto que un puente, un transportador hacia otros niveles de conciencia. Siguiendo la intuición preliminar se busca conocer cómo actúa la herida en el cine, implica ver si se comporta como «campo abierto»¹⁴, lo cual, podría estar indicando que el cine se aproxima, desde su movimiento y su acción, a señalar y expresar procesos de cambio de los estados de la materia y de la conciencia.

Lo que en este estudio vamos a llamar *el lugar de la herida* (también lo escribiremos en adelante, LH) quiere ser la manera de nombrar el **punto ciego** donde la conciencia individual se trasciende a sí misma y puede alcanzar dimensiones más complejas.

Las implicaciones para la epistemología de la mirada, pasan por una revisión paradigmática de la relación que viene estableciéndose en los estudios de cine entre el observador y lo observado, entre el sujeto y el objeto. Desde ésta, nuestra perspectiva, LH vendría a ser la constatación de que los límites pudieran no existir tal y como han venido siendo pensados y, sincrónicamente, la muestra de que, un

¹³ Decimos «campo cerrado» a partir de la definición de Sesha (2003:75) como «cualquier campo de información que posee fronteras, tanto si se asocia a una información interna como externa (la información constitutiva puede ser ideal o real), pues sus contenidos se conocen como delimitados, tal como se aprecian diferenciados el libro y la mano que lo sostiene».

¹⁴ Decimos «campo abierto» a partir de la definición de Sesha (2003:75) como «una no-frontera que delimita información no diferenciada, tal como pueda serlo una gota respecto a otra mientras ambas fluyen en el lecho de un río».

encuentro con el vacío, pudiera ser la puerta de acceso a nuevas comprensiones de la realidad y de lo Real.

1.2. Consideraciones generales en torno al *Lugar de la Herida (LH)*.

1.2.1. La contemplación de la violencia.

La contemplación de un cuerpo herido nos remite a la contemplación de dolor, de sangre, de violencia. El espectáculo de la violencia y el consumo de imágenes de cuerpos rotos, abiertos y sangrantes, se ha tornado habitual en la cultura audiovisual contemporánea. La violencia como un hecho de representación (Imbert, 2004), que se ha hecho omnipresente. A esta cotidiana evidencia de la violencia, la sangre y el dolor en las pantallas, ya sean de cine o de televisión, le acompaña la paradoja de una sociedad como la nuestra que, tolerando tan mal el propio dolor, tiene sin embargo, una tendencia tan acusada a presenciar el dolor ajeno, sea éste una representación ficticia o una mera descripción de un hecho informativo en cualquier noticiero.

Ya el pensador latino Lucrecio decía que la verdad sólo aflora en los momentos de incertidumbre y peligro¹⁵. Asistir consentidamente a contemplar una violencia mediada por representaciones, ¿quiere decir que se está buscando un encuentro que acerque a la verdad y preserve del dolor?

El caos del mundo se recoge, se hace visible a través de las pantallas en un intento de «domesticar el desorden [...] integrándolo a un relato; esto es mediante una cierta homogeneización, volverlo aceptable: consumible como espectáculo, e incluso a veces como fuente de placer», así como se hace con cualquier otro bien material (Imbert, 2002). Este mismo autor ha comprendido también la violencia desde su dimensión catártica para explicar su espectacularización y proyección en escenarios (Imbert, 1992).

¹⁵ LUCRECIO, *De Rerum Natura*, ed. crítica de Agustín García Calvo, Zamora, Lucina, p.128, citado por MOSCOSO, J. (2011): *Historia cultural del dolor*, Madrid, Taurus, 13.

La violencia se ve recurrentemente abordada en los relatos de nuestra civilización. Desde las tragedias griegas a la épica medieval, desde la poesía romántica a la novela rusa. El rastro del dolor que provoca una herida es consustancial al arte y la cultura, al hombre y a la vida. También en el cine, la violencia ha sido un argumento profuso. Sin embargo, en las últimas tres décadas «se ha *naturalizado*, hasta ser un componente casi ineludible de cualquier tipo de relato» (Imbert, 2010:335).

La violencia representada, no es, ni mucho menos algo nuevo. En la baja Edad Media, Bocaccio, en su Decameron (redactado entre 1349-1351), de entrada, «ofrece la contraposición entre el espacio urbano de una Florencia apestada, assolada por la muerte y la enfermedad, donde reina el caos y los hombres han comenzado a conducirse como bestias, y el espacio de una residencia campestre donde los protagonistas van a refugiarse [...] y tratarán de reconstruir el orden perdido mediante la narración de una serie de historietas más o menos picantes, como si hubiera una relación directa entre la necesidad de recobrar el orden, la acción de narrar y el deseo». (Canga, 2011:64-65)

En su estudio de la historia del dolor en la cultura, el filósofo Javier Moscoso indica que «de las posibles respuestas que cabría anteponer ante el inexplicable dolor ajeno –como la compasión, la indignación o la vergüenza–, la burguesía optó por convertirlo en fuente inagotable de consumo». (Moscoso, 2011:206)

Desde un fugaz vistazo al cine reciente, la violencia y la muerte aparecen como componentes recurrentes de cualquier relato, pues incluso los géneros han comenzado a hibridarse y difuminar sus límites. En el año 1997, en el Festival de Cannes al presentar su película *El Final de la Violencia*, el cineasta alemán Wim Wenders declaraba que la violencia se había convertido en un ingrediente y un mecanismo en el cine y el director austríaco Michael Haneke la reconocía como un producto de consumo (Zaczyck, 1998:195).

Los relatos de la posmodernidad han permitido que la saturación narrativa de violencia y muerte se salga de espacios de cine *bélico, western, negro, gore...* donde la violencia ha pasado de ser un medio de expresión del relato a convertirse en un fin en sí misma.

Este proceso no es privativo de la violencia y de la muerte, sino que afecta también al sexo, e incluso lo hace con anterioridad, con la aparición del porno y la exploración de otras facetas perversas del sexo en los años setenta. Si con la revolución sexual de los setenta el sexo emerge como objeto hipervisible, en los ochenta ocurre lo propio con la violencia y en los noventa con la muerte (Imbert, 2010:336).

La trivialización logra convertir la violencia ya no en algo banal, sino en objeto de consumo, como ya se ha visto, que al igual que cualquier otro bien material o simbólico, proporciona la posibilidad de obtener placer a través de ella.

El cuerpo es el que soporta el peso de lo real, recoge el deseo pero también el afán de dominación; hay en la violencia un «trabajo sobre el cuerpo» en forma de inscripción simbólica, de marcaje físico, prótesis, amputación, inmolación y hasta *devoración*... [...] La violencia sobre el cuerpo individual se extiende al cuerpo social como una violencia viral, contagiosa que contamina la representación de la realidad, la empaña de muerte. Afecta de manera azarosa, imprevisible, al ámbito relacional, deviene revelador de lo subterráneo. (Imbert, 2010:339)

Los medios de comunicación y en especial, el tratamiento de la información en televisión, han venido contribuyendo significativamente a que, de espectáculo¹⁶. Múltiples estudios la relacionan con la adquisición de hábitos culturales y sociales.¹⁷

Sin embargo, también existen otras miradas sobre este particular. Desde la antropología social, recientemente se viene sosteniendo que podemos estar, al contrario de lo que pareciera, viviendo la época más pacífica desde que existe nuestra especie. El psicólogo social de la universidad de Harvard, Steven Pinker, se refiere a la «ilusión del presente violento» como algo que se explica por la manera en que funciona nuestra mente. Pinker sostiene que, cuanto más fácil le resulta a la

¹⁶ En el epítome de esta constatación encontramos la serie de zombies, *The walking dead* (estrenada en 2010 y producida por la cadena norteamericana AMC, que a fecha de octubre de 2014, cuenta ya con seis temporadas). El 90% de la serie consiste en desmembrar cuerpos ya putrefactos, y en ella, tanto violencia como herida se encuentran representadas al cubo.

¹⁷ Podemos citar a Javier Moscoso (2011): *Historia cultural del dolor*, Madrid, Taurus; Gerard Imbert (2003): *El zoo visual: de la televisión espectacular a la televisión especular*, Barcelona, Gedisa y de este autor, en general, los estudios referidos a violencia, azar, conflicto y límites, citados en la bibliografía general de este trabajo; asimismo, numerosos trabajos de Jesús González Requena que analizan los territorios de contacto entre imagen/cine y violencia, por no obviar la preocupación al respecto de numerosos *educomunicadores* tales como Ferrés Prats, Freire, García Matilla; e inevitablemente, a Edgard Morin o Armand Mattelart, fuente de toda una generación.

mente recordar eventos de un fenómeno, más probable resulta dicho fenómeno. Y efectivamente, nuestra era, como venimos constatando, tiene más facilidad que nunca antes para informar acerca de guerra y genocidios, incluso para documentarlo con imágenes que pasan a formar parte de un imaginario social y colectivo. «Con esta filosofía que tienen muchas cadenas de televisión de que la sangre vende, entonces es cierto que vemos más violencia y con más frecuencia que antes y esto conduce al espejismo de que la violencia sucede más a menudo».¹⁸

En cualquier caso, la coyuntura de la violencia, explícita o explicada, se ve usada frecuentemente por los medios de comunicación al servicio de mucho más que de la mera comunicación¹⁹ y hay quienes consideran que forma parte de una estrategia que está articulada para sostener cierta suerte de discurso y estructura cognitiva que se ha impuesto con la interpretación neoliberal de la economía, la política y la organización de las sociedades occidentales (Sierra Caballero, 2013; Baudillard, 1978; Dorfman y Mattelart, 2001; Ramonet, 2009...).

1.2.2. La herida como experiencia de los límites.

Hay en toda herida una experiencia de los límites, un reconocimiento de la frontera que marca la piel. El cuerpo físico es vivido como una frontera de percepción entre el mundo interno y el externo y, en este sentido, la herida se puede ver como un puente susceptible de conectar ambas realidades, al sujeto interno con el mundo exterior de los objetos.

Las heridas de los seres humanos, además de como una representación tópica de una discontinuidad, también tienen otras maneras de expresarse. Además de aparecer de modo evidente en su cuerpo físico pueden encontrarse escondidas en su manera de vivir las emociones, en las creencias e imágenes de su mente, así como en las relaciones que los individuos son capaces o incapaces de establecer

¹⁸ Steven Pinker en programa Redes nº 109 en https://www.youtube.com/watch?v=__eTquRY_MA, en el min 3: 25. (consultado 25/11/2014)

¹⁹ Sirva, como anécdota, la opinión de la periodista Maruja Torres en una de sus últimas columnas escritas en El País Semanal: «Todavía se nos informa de las guerras porque son entretenidas. Los análisis, la letra menuda, lo que un buen reportaje puede descubrir, encuentra poco espacio si carece de sangre, enfrentamientos o fe. No es cuestión de mala fe. Es cuestión de mercado.», publicada el domingo 6 de noviembre 2011.

con el mundo. Su representación aparece muchas veces como un suceso inesperado que puede traer desgarró, sangre, dolor y que exige atención.

Una herida en el cuerpo humano pone al individuo en contacto con el dolor. La carne horadada, la materia agujereada, conecta el interior y el exterior y deshace las barreras, los límites que parecían mantenerlas separadas. Una herida como experiencia de los límites. Una herida como un recordatorio. Una herida como una oportunidad para re-conocer el cuerpo olvidado. Las heridas en el cuerpo físico son evidentes cuando hay un accidente y queda al descubierto el interior del cuerpo. El color rojo de la sangre mana entonces como revelación de un río escondido y, al emerger a la superficie, conecta con la finitud de la existencia.

Para acotar en definiciones el concepto de herida, buscamos en el diccionario de la RAE²⁰ la definición de la palabra *herida*:

(De *herir*). 1. f. Perforación o desgarramiento en algún lugar de un cuerpo vivo. 2. f. Golpe de las armas blancas al herir con ellas. 3. f. Ofensa, agravio. 4. f. Aquello que aflige y atemonta el ánimo. 5. f. *Cineg.* Lugar donde se abate la caza de volatería, perseguida por un ave de rapiña.

O en el diccionario de María Moliner (1998):

(De «herir») 1. («Causar, Inferir, Sufrir») f. Lesión en algún lugar del cuerpo, causada por un golpe, un ama o un accidente cualquiera.

En un Manual de Patología General²¹ se lee:

Herida es una solución de continuidad de los tejidos con tendencia espontánea a la curación. En esa solución de continuidad hay pérdida de tejidos. [...] Los procesos que intervienen en la curación de las heridas son: regeneración, reparación y organización. Además, en toda herida se produce una inflamación y hemorragia.

²⁰ "Herida". En el Diccionario de la lengua española. Madrid, España: Real Academia Española. Fuente electrónica:

[<http://buscon.rae.es/draeI/Srvlt/ObtenerHtml?origen=RAE&LEMA=herida&SUPIND=0&CAREXT=10000&NEDIC=No>]. (12/11/2011; 17:45)

²¹ Universidad de Chile. [http://escuela.med.puc.cl/publ/patologiageneral/Patd_080.html] (12/11/2011; 13:38)

1.2.2.1. ¿Acaso es la herida la *solución*?

El mero hecho de encontrar en algunos manuales de Patología la definición de la herida como una «*solución de continuidad*» nos sitúa, inesperadamente, frente a la hipótesis misma de nuestro trabajo. La clave se halla, como descubrimos leyendo a Gabriel Zaid²², en la utilización de la palabra *solución*. Si estamos recogiendo en las definiciones de los diccionarios de uso del idioma español que una herida es un desgarro, un hueco, una rotura, ¿cómo entonces, cuando buscamos en los manuales de medicina, nos encontramos con que una herida se define como *solución*? Para nosotros, *solución* evoca el significado de *resolver una dificultad*. Sin embargo, aquí, *solución* significa justamente lo contrario: «discontinuidad».

Y, súbitamente, como si jugáramos con las palabras, o como si ellas jugaran con nosotros, este interrogante salta a la mente: ¿acaso la discontinuidad que provoca la herida no sería una *solución*, un camino hacia su curación?

Al observar los fenómenos desde la perspectiva cuántica, los científicos han comprendido que éstos sólo pueden entenderse como conexiones, o correlaciones, entre diversos procesos de observación y medida y que, al final, siempre se halla la conciencia del observador humano. Este tipo de afirmaciones demostradas por la ciencia han venido a deshacer la distancia entre mente y materia. Y es desde este lugar, desde donde vamos a establecer nuestra mirada para realizar la observación de la *herida*. Introducir la variable del observador como elemento determinante en el sistema a medir puede resultar extraño pero, sin embargo, eso es lo que ocurre en los mundos microscópicos.²³

Georges Bataille sabía que el ser humano está expuesto a los requerimientos más sorprendentes y al miedo de sí mismo, tanto de aquello que siente como del dolor físico –esto lo aborda en su estudio sobre el erotismo–; un cuerpo herido, sangrante, y que deja al descubierto su interior, guarda semejanzas con ese cuerpo

²² ZAID, G.(2010): «Solución de continuidad» *Convivio*. Fuente electrónica: [http://www.letraslibres.com/revista/convivio/solucion-de-continuidad-0] (12/11/2011; 18:27)

²³ Más adelante en nuestra exposición nos extenderemos en explicar la relación que puede ser establecida entre la perspectiva de la física cuántica y los estudios de cine y comunicación si entendemos el Universo como información. (Remitimos al epígrafe de la presente tesis: 4.1.2. La noción de INFORMACIÓN).

erotizado que, al dejar traslucir su voluptuosidad, se aterra y aparta la vista. Sin embargo, mirar la *herida* de frente implica, como dice Bataille, que el hombre puede «*superar* lo que le espanta, puede mirarlo de frente. Si paga este precio, no le afecta ya la extraña falta de reconocimiento de sí mismo que hasta aquí lo ha definido» (1957:11)

No deja de existir una relación entre la muerte y la excitación sexual. [...] Personalmente admito que en la paradoja de Sade se revela una verdad. Esta verdad no está restringida a lo que abarca el horizonte del vicio, hasta creo que podría ser la base de nuestras representaciones de la vida y la muerte (:16).

En esa superación de lo que espanta, lo que emerge es el sentido que permanece sosteniendo la existencia. La experiencia del horror fue empleada por quienes vivieron atrocidades en los campos de concentración, (Frankl, 1946), para comprender ciertas dimensiones del comportamiento humano. El psicoterapeuta vienés Viktor Frankl, padre de la Logoterapia, sostiene que una de las fuerzas más grandes que habitan la psique humana es la de la voluntad de encontrar sentido a la vida (:121) y que ello se sitúa por encima de racionalizaciones secundarias de los impulsos primarios.

El sufrimiento no es siempre un fenómeno patológico; más que interpretarlo en términos de síntoma neurótico, el sufrimiento puede muy bien constituir un logro humano, especialmente cuando nace de la frustración existencial. Niego tajantemente que la búsqueda de un sentido para la propia existencia, o la duda de si realmente existe un sentido, proceda siempre de una enfermedad o sea el resultado de una enfermedad. (:125-126)

La salud psíquica precisa siempre, afirma Frankl, de una cierta tensión interior que vendría a ser la distancia entre lo que uno es y lo que uno debería llegar a manifestar. Una tensión de esa naturaleza resulta esencial para el bienestar psíquico, en tanto favorece la capacidad de enfrentar y atravesar el abismo que se ofrece a la vista ante las discontinuidades. Desde este lugar se establece la base sobre la cual encarar el aspecto principal de LH.

Desde otras perspectivas psicoterapéuticas se ha contemplado el fenómeno de la *resiliencia* (Cyrulnik, 2004, 2008; Marquier, 1998, 2006; Carvajal, 1995), entendida como la capacidad de dotar de sentido a la adversidad y de emplearla como herramienta sanadora. Esta capacidad depende de la manera de mirar la

herida; enfrentar el caos, el trauma y tanto dolor como las heridas pueden suscitar, es posible si hay un punto de apoyo, una certeza que impele a comprender lo que se esconde más allá de lo superficial, lo aparente y lo obvio. El punto de vista, la manera de percibir, suele ser la clave para poder trascender lo sucedido y redimensionarlo en nuevas coordenadas. Sin resiliencia se permanece atrapado en la herida. Si no hay sentido, no hay resiliencia, hay confusión.

En psicoanálisis se habla de atravesar la angustia; es decir, uno puede quedarse ahí, inundado en su propia angustia, o atravesarla. Desde la perspectiva de la filosofía Vedanta se precisa que resulta imprescindible un salto cognitivo que permita al sujeto des-identificarse (cambiar de posición, dejar de ser afectado por (sujeto de) el dolor y la angustia para pasar a comprender, y por ende, a poder observar la angustia sucediendo); también ese salto hará posible, por tanto, atravesar la angustia. Tal cambio no puede ser provocado ni desde la voluntad, que afirmaría nuevamente al sujeto en su diferenciación, ni desde lugar alguno desde donde se busque obtener un resultado; el cambio de estado de conciencia sería sencillamente el resultado de un momento de atención presencial sostenido. La compresión continuada desde el presente.

1.2.3. El cine en la posmodernidad.

El cineasta Jean-Luc Godard ha declarado que «a partir del cine se puede estudiar el mundo entero. Los matemáticos creen que se puede explicar a través de las matemáticas. Yo creo que es a partir del cine, pero eso es algo que me digo desde hace no mucho tiempo, siete u ocho años, y ya es válido para lo que me queda de vida». (Godard citado por Aidelman y De Lucas, 2010:439)

El cine refleja el poso de la cultura en el hombre como ningún otro arte²⁴ de nuestra época, se mueve entre las sombras del género humano como uno de los más sabios mecanismos de representación inventados. La edad de oro del cine

²⁴ Aunque si amplificáramos el encuadre para describir la sociedad de principios del siglo XXI, quizá se puede entender cómo el propio cine participa ya de lo que se ha dado en llamar “macroestructura imaginaria” (Caro, 2015) por ser capaz de fundir entretenimiento y publicidad y que supera los usuales términos “industrias culturales” o “industrias creativas.”

clásico emergió en el deleite del ser humano orgulloso de contemplar sus propias hazañas y proezas al hilo de relatos que destacaban el viaje del héroe. A pesar de que «el número de narraciones posibles es interminable, históricamente en el cine ha tendido a dominar un único modo de forma narrativa [...] el “cine clásico de Hollywood” [...] que asumió su configuración definitiva en las películas de estudio americanas. [...] no obstante gobierna muchas películas narrativas realizadas en otros países» (Bordwell y Thompson, 1993: 82)

El hombre se sienta frente a la pantalla a contemplar su propia faz. A través del séptimo arte, la cultura en Occidente se ha mirado –ejemplos en buena parte del cine comercial– como una reina orgullosa en su espejo mágico, esperando seguir escuchando que era aún la más bella entre las bellas. Y sin embargo, igual que en el cuento de Blancanieves, un día el espejo respondió que ya no. Y esta vez, en lugar de afirmar que había otra doncella, más blanca, más joven, más tierna, se fracturó dejando un hueco en su centro por el cual la realidad se escapaba como por un sumidero.

Allí donde el cine comenzara a evidenciar sus relatos *manieristas* y *postclásicos*²⁵, a decir de González Requena (2006), la cultura occidental se adentraba en un tiempo llamado posmodernidad. Donde la modernidad conquistara la consistencia, la posmodernidad, en un juego pendular, fue definida por su inconsistencia: unos hablaron de ambivalencia o fisuras (Imbert, 2010); otros de incertidumbres y tiempos líquidos (Bauman, 2007); aquellos de simulacro e *hiperrealidad* (Baudrillard, 1978); síntomas todos de un mundo enfrentado a una brecha con el tiempo precedente, evidencia de un corte con la era moderna, tan sólidamente construida en torno a la razón y al progreso. La era del vacío (Lipovestky, 1983) o la sociedad de la transparencia (Han, 2012) evocan también una topografía atravesada, en donde no hay resistencia a la materia ni a la luz.

El cine del nuevo milenio nace en el escenario de un mundo globalizado y en pleno caos. La violencia, ya hemos dicho, acapara el discurso social

²⁵ Remitimos a la reseña de VALBUENA DE LA FUENTE, F. (2009): "Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood" de GONZÁLEZ REQUENA, en CIC. Cuadernos de Información y Comunicación, vol. 14, 2009, pp. 329-335, Universidad Complutense de Madrid, España. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93512977019>

recurrentemente y, a decir de algunos teóricos de la imagen (Imbert, 2004:11) es «un hecho de representación» que precisa de «un planteamiento en términos simbólicos» para lograr entender de qué manera se ha constituido como un activo tan presente en la cotidianidad de los escenarios mediáticos. Es intención del presente trabajo identificar esos espacios de representación y de simbolización en el cine, lo que quizá arroje luz sobre el hecho de haberse convertido en tan recurrentes y ofrezca explicación de cómo la representación de la violencia se ha banalizado a tal punto, que las pantallas emiten la muerte en directo desde múltiples escenarios como si de una ficción se tratara²⁶.

Baudrillard indagó sobre la simulación²⁷ (1978), y con la expresión *vestigios de lo real* alertaba sobre hecho de que «el aspecto imaginario de la representación [...] de un mapa y un territorio idealmente superpuestos, es barrido por la simulación [...] (que) no se trata de imitación, ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real» (1978:10-11). La inmensa alegoría borgiana que pretendía confundir el mapa con el territorio, se tornó en *el desierto de lo real* (Baudrillard, 1978:5), para ser retomada en la película MATRIX por los hermanos Wachowski (1999) como paradigma de la desfragmentación de la realidad. Los espejos líquidos de aquella película trataron de despertar a toda una generación de un sueño para salir de la realidad conocida al encuentro, nada amable, con *lo real*.

El concepto lacaniano de *lo real* da cuenta de su diferencia con una realidad modulable, moldeable y soluble por la percepción sensorial y la alterabilidad de lo material (Lacan, 1953). Mientras la realidad puede ser tocada, intervenida, representada (imaginada y simbolizada), lo real se escapa a la representación, se escapa a la conceptualización, se escapa a ser enunciado. Nos circunda un inmenso universo de realidades conformado por imágenes ficticias: las películas, los anuncios

²⁶ *El País Semanal*, Madrid, domingo 24 de julio 2011, 88. La periodista y escritora Rosa Montero confesaba en su artículo semanal que las fotografías con las que los diarios ilustran sus noticias le han empezado a parecer «fotogramas de una película, puro simulacro».

²⁷ «Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia. [...] fingir, o disimular, dejan intacto el principio de realidad: hay una diferencia clara, sólo que enmascarada. Por su parte la simulación, vuelve a cuestionar la diferencia de lo «verdadero» y de lo «falso», de lo «real» y de lo «imaginario». (Baudrillard, 1978:12)

publicitarios, los telefilms, etc., contribuyen a desdibujar las fronteras entre lo documental y lo ficticio. ¿En qué espejo podemos mirarnos cuando no están claros los límites de la representación?

El cine, como acto cultural, surge de construcciones realizadas colectivamente por los hombres en su actividad de imaginar, de crear, de expresar. Como viene a confirmar Gerard Imbert, el cine es de por sí imaginario por dos razones, ya lo veíamos: «como *imaginación*, invención y como cámara de eco del imaginario colectivo, soporte y polea de transmisión de las representaciones sociales. Como tal, en él me proyecto –y me identifico como sujeto social: el cine tiene una función de *re-conocimiento*–» (Imbert, 2010:11)

En este estudio constatamos de partida que, en el cine, los espejos han comenzado a deshacerse, los agujeros han empezado a abrirse y los personajes han comenzado a perseguir *conejos blancos* para llegar al País de las Maravillas²⁸.

La posmodernidad es el escenario donde la violencia ha traspasado todos los límites y ha fracturado muchos cuerpos sin sentido. Con insistencia, se promueven discursos nihilistas que describen la pérdida de referentes y valores, mientras dos aviones impactan una mañana de septiembre sobre dos torres gemelas en pleno corazón de la capital del capitalismo y esa imagen-icón inunda al colectivo desde los medios de comunicación para configurar el imaginario del *derrumbe* de un sistema social, económico y político; desde ahí, ¿qué podemos esperar? ¿Qué necesitamos imaginar? ¿Por dónde empezamos a mirar?

²⁸ En los relatos fílmicos del arco temporal que estudia la presente tesis doctoral, se hallan presentes más que nunca, como referente simbólico las obras de Lewis Carroll, “*Alicia en el país de las Maravillas / Más allá del espejo*” (en *Alicia anotada* edición de Martin Gardner de 1990, Madrid, Akal, 1999). Si bien es posible que no hallemos lugar en este estudio concreto para profundizar, aprovechamos esta nota para resaltar que la madriguera por la cual se desliza Alicia persiguiendo al conejo blanco en la primera novela citada, se ha constituido en un arquetipo referencial para narrar el viaje al fondo de realidades psíquicas nuevas y desconocidas, en las cuales, frecuentemente, los héroes deben adentrarse y en cuyo seno han de sufrir transformaciones físicas significativas, así como transformaciones psíquicas trascendentales.

1.2.4. El vacío en la realidad y el cine como imaginario social.

Cuando hablamos del cine como depositario de los imaginarios sociales (Imbert, 2010) y lo conectamos con lo que hemos llamado *el Lugar de la Herida* (LH), nos referimos a que la representación del desmoronamiento de la realidad y las diferentes reacciones ante ello, forman parte de un territorio observable en la cinematografía occidental en este umbral de cambio de siglo.

Podemos asistir, por ejemplo, a escenas donde se fracturan los espejos, donde las torres se derrumban o los personajes son heridos y donde lo que queda es un agujero por el que se produce una caída (metafórica o explícita), por donde se desploman o deciden entrar una y otra vez, recurrentemente, los personajes en busca de un mundo nuevo, fantástico, onírico... La dimensión simbólica trata de redimir y suturar una herida que no deja de sangrar (de nuevo metafórica o explícitamente); a veces lo logra, pero otras, hasta los cimientos mismos quedan socavados y en escombros, quedando un enorme abismo en su lugar. Así pues, tomando el universo cinematográfico como una proyección de la realidad social y sus imaginarios:

La dimensión narrativa de los imaginarios es fundamental: el cine tiene la capacidad de recoger todas estas proyecciones imaginarias y de transformarlas en historias, creíbles algunas, fantásticas otras, que nos conmueven o espantan, pero que nos llegan. Dentro de esta maraña de relatos, la función del analista es atar cabos, encontrar hilos conductores, invariantes capaces de establecer conexiones no siempre visibles a primera vista, detectar formulaciones implícitas, desentrañar lo dicho de lo no dicho, reconstruir un metatexto susceptible de ofrecer una «lectura». (Imbert, 2010:12)

En este trabajo *el Lugar de la Herida* se relaciona con los conceptos de *continuidad/discontinuidad, límite/frontera, caída/desplome* –Imbert (2002) lo llamó *azar, conflicto, accidente, catástrofe*–; para, con ellos, aproximarse a una experiencia de la realidad y de lo real por un lado, y de lo representado, de lo imaginado y fantaseado por otro. Y dando un paso más, tratar de detectar si también el cine está representando la posibilidad de trascender el propio modelo mental que lo ha venido sosteniendo (Catalá Domench, 2010:111 y stes.).

El concepto de límite aplicado al cine ya fue explorado por André Bazin:

[...] los límites de la pantalla no son, como el vocabulario técnico podría a veces hacer creer, el marco de la imagen, sino una mirilla que solo deja al descubierto una parte de la realidad. El marco polariza ese espacio hacia dentro; todo lo que la pantalla muestra hay que considerarlo, por el contrario, como infinitamente prolongado en el universo. (Bazin, 1975:213)

En este instante preliminar, la perspectiva de límite referida a la pantalla aporta un sustrato que cimenta el presente trabajo. Una perspectiva de *pantalla abierta al mundo* que queda reflejada en el momento que escogemos para investigar, que abarca desde mediados de la década de los noventa hasta el momento presente, un arco de una veintena de años.

El sociólogo Alain Touraine en el libro *Un nuevo paradigma. Para comprender el mundo de hoy*, dedica un capítulo titulado *La ruptura* (2005:21-24) a los atentados del 11 de septiembre en Manhattan, en el que defiende la tesis de que el golpe en el «corazón» de los Estados Unidos ha señalado «un cambio de larga duración» y que «ese sentimiento de ruptura ha sido experimentado en el mundo entero». Touraine parte de la convicción de que

[...] asistimos a la descomposición de lo social. [...] La organización social, amenazada desde «arriba» por lo que llamamos la globalización, no puede encontrar ya en sí misma los medios de su enderezamiento. Es «abajo», en el llamamiento cada vez más radical y apasionado al individuo, y no a la sociedad, donde buscamos la fuerza susceptible de resistir a todas las violencias. (2005:29)

En los relatos del décimo aniversario de la caída de las Torres Gemelas en el WTC de Nueva York, en una crónica de telediario cazada al vuelo, las palabras de un neoyorkino declaraban: «aquel día nos dimos cuenta de que éramos vulnerables». Nos hallamos ante el despertar de un sueño por el impacto de lo real²⁹. Precisamente, cuando lo que parecía sustentarlo todo se desmorona, cuando

²⁹ Más adelante nos referiremos a Lacan cuando nos asomemos a la construcción fantasmática que se le impone a la realidad cuando no se quiere abordar *lo real*, pero por el momento, introducimos aquí el término *lo real* desde esa perspectiva, a pesar de que a lo largo de la fundamentación teórica de este estudio utilizaremos otras formas de expresar ese concepto desde diferentes perspectivas epistemológicas.

se recibe un golpe y aparece un socavón, queda una fosa inmensa llamada *Zona Cero* simbolizando el vacío, un agujero en la realidad³⁰.

Al aproximar la sociología a este vacío para comprender qué ha pasado tras el impacto, Touraine advierte de que «un nuevo dinamismo no es susceptible de ver la luz más que sobre la base de una acción que llegue a *recomponer* lo que el modelo occidental ha separado, superando todas las polarizaciones» (Touraine, 2005: 259); una mirada que habremos de poner frente a la de otros teóricos como la de Slavoj Žižek, quien ha escrito que: «en la sociedad tardo-capitalista, la “vida social real” adquiere de algún modo la consistencia de un fraude escenificado» (Žižek, 2002:17):

Para la gran mayoría del público las explosiones del World Trade Center fueron acontecimientos televisivos, y es que, mientras mirábamos las tan repetidas imágenes de la gente aterrorizada corriendo hacia la cámara ante una nube inmensa de polvo procedente de la torre que se derrumbaba, ¿acaso no recordaba el encuadre de la toma, las escenas de las catástrofes de las películas? ¿No parecía un efecto especial que dejaba anticuados a todos los demás ya que [...] la realidad es la mejor apariencia de sí misma? (:15).

En 2011, resonando con aquella imagen-ícono, el shock se revivía por el doble impacto de lo real. Los mercados se desmoronaron, llevándose consigo empleos, empresas, gobiernos enteros, etc. Todo un proyecto de civilización construido en torno al sistema capitalista y al modo de pensamiento surgido del cartesianismo pareciera estar viniéndose abajo. ¿Qué ha pasado en esta década? ¿Hacia dónde va el mundo?, pregunta Edgar Morin:

¿Cómo hemos podido creer en esta delgada, frágil, local, provisional película de Occidente, apenas endurecida sobre el cráter, que construíamos al fin sobre la roca? [...] a primera vista la crisis se manifiesta no sólo como la fractura de un *continuum*, una perturbación de un sistema hasta entonces aparentemente estable, sino también como crecimiento de los riesgos y, por tanto, de las incertidumbres. (Morin, 2011:28-29)

³⁰ Aunque no corresponde aquí excederse sobre el espacio físico que quedó en Manhattan, denominado *zona cero*, remitimos al sitio web de las autoridades portuarias de la ciudad de Nueva York sobre la evolución de la reconstrucción del denominado *One World Trade Center*. [<http://www.panynj.gov/wtcprogress/index.html>]. Paralelamente, compartimos también el análisis de Dimitri Kalhezov, publicado en la revista alemana *Nexus Magazine*, Octubre-Noviembre 2010, pp. 32-49 [<http://www.danielestulin.com/wp-content/uploads/11septiembreTerceraverdaddimitrispanish.pdf>]

Lo que subyace es la sensación de vacío que provoca el desmoronamiento de la realidad, ante el cual «la experiencia de que estamos viviendo cada vez más en un universo construido artificialmente, da origen a una irresistible urgencia de “retorno a lo Real”, de recuperar un asidero firme en una “realidad real”.» (Žizek, 2002:20)

Normalmente, decimos que no tenemos que confundir la ficción con la realidad (recordemos la idea común posmoderna según la cual la “realidad” es un producto del discurso, una ficción simbólica que percibimos de forma errónea como una realidad autónoma sustancial). La lección del psicoanálisis es en este caso la opuesta: *no tenemos que confundir la realidad con la ficción*: deberíamos ser capaces de distinguir, en lo que experimentamos como ficción, el núcleo duro de lo Real que sólo somos capaces de soportar si lo convertimos en ficción» (:21)

Cuando John Searle estudia la construcción de la realidad social, distingue los hechos que dependen del acuerdo humano como «hechos institucionales» de los hechos no institucionales o «brutos». Los primeros, para su existencia, requieren instituciones humanas. «Los hechos brutos no requieren, para su existencia, instituciones humanas. Evidentemente, para poder enunciar un hecho bruto necesitamos la institución del lenguaje, pero el hecho enunciado debe ser distinguido del enunciado del mismo» (Searle, 1995: 21). Este autor defiende la idea de que hay una realidad totalmente independiente de nosotros mismos, al tiempo que constata que la realidad social es una estructura tan compleja que «a veces uno se admira de cómo podemos soportarla» (:23) Esta realidad social nos viene dada y forma parte de nosotros de un modo invisible e ingrátido:

La invisibilidad de la estructura de la realidad social crea un problema también para el analista. No podemos limitarnos a describir cómo se nos aparece desde un punto de vista «fenomenológico» interno, porque el dinero, la propiedad, los matrimonios, los abogados y las bañeras no parecen tener una estructura compleja. Sólo son lo que son, o al menos eso es lo que parece. Tampoco podemos describirlos desde un punto de vista conductista externo, porque la descripción de la conducta manifiesta de las personas que trafican con dinero, propiedades, etc., pasa por alto las estructuras que hacen posible la conducta. Tampoco, al revés, podemos describir esas estructuras como conjuntos de reglas computacionales inconscientes, según es hoy común en la ciencia cognitiva y en la lingüística contemporáneas, porque resulta incoherente postular una observancia inconsciente de reglas que resulta en principio inaccesible a la consciencia. (Searle, 1995: 24)

Así pues, buena parte de nuestra visión del mundo depende de nuestro concepto de objetividad y nuestra distinción entre lo objetivo y lo subjetivo. «En este sentido epistémico, no sólo podemos hablar de juicios objetivos, sino de hechos objetivos. En correspondencia con juicios objetivamente verdaderos hay hechos objetivos. De esos ejemplos debería resultar obvio que la distinción entre la objetividad y la subjetividad epistémicas es un asunto de grado» (:27)

[...] vivimos en un mundo compuesto enteramente de partículas físicas en campos de fuerza. Algunas de ellas están organizadas en sistemas. Algunos de esos sistemas son sistemas vivos, y algunos de esos sistemas vivos han adquirido evolucionariamente consciencia. Con la consciencia viene la intencionalidad, la capacidad del organismo para representarse objetos y estados de cosas mundanos. La cuestión es ahora: ¿cómo podemos dar cuenta de la existencia de hechos sociales dentro de esta ontología? (:26)

Si rescatamos en este instante las tesis de Searle, es debido a que sus indagaciones acerca de cómo la sociedad construye sus hechos nos afectan para comprender cómo el cine participa de estos mecanismos. Entender el cine como un depósito de imágenes y representaciones nos remite a Cornelius Castoriadis (1975) y a su concepto de imaginario radical como potencia de creación en la construcción de lo social y también a lo que Gerard Imbert se refería (2010) y ya hemos anotado más arriba. Exploraremos, más adelante y con mayor detenimiento, el campo conceptual de lo imaginario para entender su trayectoria y esta relación con el cine y la presente investigación.

1.2.5. El *atravesamiento* de la fantasía.

Hasta qué punto la fantasía sostiene la realidad en nuestra existencia cotidiana es algo que los estudiosos de la psique tratan de explicar. Y ello, en relación a este trabajo, acciona la pregunta de por qué nos hechizamos con la contemplación de visiones de catástrofes y auténticas pesadillas como un mecanismo de huida de la propia realidad. Aunque se pueda estar en desacuerdo con el psicoanálisis, es innegable que abrió un camino profundo y original que impactó de manera definitiva el pensamiento moderno sobre la mente y sus enfermedades. Se supone que la cura psicoanalítica llega con el *atravesamiento* del fantasma (Soler, 2013) y que hacer una psicoterapia (no necesariamente psicoanálisis, añadimos nosotros) «debería

liberarnos de nuestras fantasías idiosincráticas y permitirnos que nos enfrentemos a la realidad tal y como es» (Zizek, 2002: 19).

El sujeto atraviesa la angustia cuando acaba la identificación con ella. Ello sucede cuando se comprende en correcta dimensión. Cognitivamente implica un cambio de mirada que apareja la emergencia de un nuevo sujeto que *no se perciba a sí mismo como sujetado a dicha angustia o siendo objeto paciente de ella*, sino como un testigo capaz de observar aquello que allí sucede. Lo que llamamos fantasía es la construcción fantasmática (una imagen construida) que el sujeto egóico impone a lo real para protegerse de su dolor –y que se constituye en la base para el desarrollo de la patología–. He aquí que, lo que llamamos fantasía es lo que viene a vivirse por real para distanciarse del sufrimiento cuando la vida se vive desde una personalización egóica³¹.

Cuando Slavoj Zizek describe e interpreta los hechos acaecidos en la mañana del 11 de septiembre en Manhattan, viene a sostener las preguntas que mueven el presente trabajo:

Deberíamos, por lo tanto, invertir la lectura habitual según la cual las explosiones del World Trade Center fueron la intrusión de lo Real que altera nuestra esfera ilusoria: al contrario, era antes del hundimiento del World Trade Center cuando vivíamos en nuestra realidad, percibiendo los horrores del Tercer Mundo como algo que no formaba parte de nuestra realidad social, como algo que existía (para nosotros) en una aparición (espectral) en televisión. Y lo que sucedió el 11 de septiembre fue que esa aparición fantasmática entró en nuestra realidad. [...] la imagen entró y rompió en pedazos nuestra realidad (es decir las coordenadas simbólicas que delimitan nuestra experiencia de la realidad). (2002:18-19).

Las preguntas que mueven el presente trabajo se hilan con la tesis que se acaba de formular: ¿qué imágenes ha utilizado el cine para narrar el agujero abierto y que se materializó en pleno corazón de la civilización occidental contemporánea aquella mañana de final del verano de 2001? Explorar cómo se ha expresado la cinematografía en Occidente en el tiempo precedente y posterior a aquella fecha

³¹ Remitimos al apartado 4.1. del presente trabajo, donde se exponen los *Presupuestos teóricos en el Vedanta Advaita*, para poder entender las afirmaciones que se realizan aquí.

bisagra en nuestro estudio, puede ofrecer alguna pista de cómo se ha vivido en el imaginario colectivo el rastro de ese *Lugar de la Herida*. Si ese imaginario nos acerca a lo real o nos protege de ello mediante la construcción de realidades fantasmáticas. Y así lo entendemos, como afirma Slavoj Žižek:

Los traumas que no estamos preparados para recordar nos hechizan de un modo más poderoso. Deberíamos, por lo tanto, aceptar la paradoja de que, para olvidar de verdad un acontecimiento, debemos primero hacer acopio de fuerzas para recordarlo de forma adecuada. (:22)

Algunos teóricos, yendo más allá, personalizan el miedo cuando abordan el análisis de las imágenes de aquella mañana neoyorkina: « [...] si la inseguridad y la muerte alcanza el corazón de la metrópoli aparentemente invulnerable, entonces todos nos descubrimos de alguna manera americanos –somos, después de todo, occidentales– y sentimos angustia» (González Requena, 2008:11).

Lipovetsky enunció que detrás del vacío de esta era (1983) aparece Narciso como símbolo de nuestro tiempo, marcando un rastro de indiferencia:

[...] el narcisismo ha abolido lo trágico y aparece como una forma inédita de apatía hecha de sensibilización epidémica al mundo a la vez que de profunda indiferencia hacia él: paradoja que se explica parcialmente por la plétora de informaciones que nos abruman y la rapidez con la que los acontecimientos mass-mediatisados se suceden, impidiendo cualquier emoción duradera. (Lipovetsky, 1983:52)

La **hipótesis intuitiva** que sostenemos aquí es, que en el cine es posible seguir el rastro metafórico de dicha *herida/vacío* para tratar de identificar cómo se afronta el dolor, la urgencia y la vida tras el impacto. ¿Se trata de una herida mortal? Muchas evidencias lo atestiguan, pero ¿y si su curación trajera comprensiones nuevas y produjera una nueva mirada? ¿Sería entonces *el lugar de la herida* y su *atravesamiento* lo que resolvería la discontinuidad? En caso afirmativo, podríamos detectar en LH un puente, un canal, un atajo hacia un nuevo estado de conciencia.

«La única salida a la crisis es que el enemigo se vuelva *ego-alter/alter-ego* (...) *suscitar una emergencia de humanidad superior a las naciones* (...) el arranque de humanidad, si adviene, pasa necesariamente por la conciencia individual» (Morin, 2011:75-81).

Desde una perspectiva que comprende el mundo como dualidad del sujeto-objeto, separados por fronteras, la aparición de las heridas representa una amenaza

para quien se siente poseedor, dueño de ella, –lo mismo que poseedor de la angustia– (en un cuerpo, en un tipo de realidad cognitiva) que desataría una alarma ante la posibilidad de destrucción del sistema (de la realidad fantasmática construida) –amenazado por la ruptura de dichas fronteras–. La solución, la cura, la reparación pasaría por reconocer la llamada de algo que, por un instante conecta dos mundos, el interior y el exterior; que asusta –porque quizás duele–, que compromete la vida y que, por lo tanto, es una oportunidad para conocer nuevos mundos; que viene a apelar a la conciencia para despertar del sueño y de la inercia. *El lugar de la herida* entendido como esa potencialidad de renovada visión capaz de trascender la identificación precedente³².

1.3. El lugar de la mirada desde un nuevo paradigma: la mirada implicada.

Necesariamente este estudio nace implicado en un *topos* y un *cronos*, un marco espacio-temporal, que le da forma y configura una experiencia que se ancla en un contexto mental, emerge en un tiempo de profunda transformación, en el que buena parte de la comunidad científica ha empezado a cuestionarse el lugar desde el que se apoya el saber: «La mayoría de nosotros, y en especial nuestras grandes instituciones sociales, suscriben los conceptos de una visión desfasada del mundo, una percepción de la realidad inadecuada para tratar con nuestro superpoblado y globalmente interconectado mundo» (Capra, 1998:26). El sociólogo Zygmunt Bauman ha acuñado la expresión *tiempos líquidos* al constatar que

[...] las formas sociales [...] ya no pueden (ni se espera que puedan) mantener su forma por más tiempo, porque se descomponen y se derriten antes de que se cuente con el tiempo necesario para asumirlas [...] y dada su breve esperanza de vida, no pueden servir como marcos de referencia para las acciones humanas y para las estrategias a largo plazo. (Bauman, 2009:7).

En Occidente, la forma de buscar el conocimiento, de conocer la realidad, se ha limitado en el final del siglo XX. Si de algo da cuenta la llamada posmodernidad es de un cansancio en la mente que ya algunos investigadores de la conciencia

³² En el apartado 4 del presente estudio, ya lo hemos indicado, se ofrece una correlación con lo que aquí se dice y las bases filosóficas del Vedanta advaita, para aclarar esta idea de “renovada visión”.

vienen subrayando, «el posmodernismo a menudo degeneró hacia el nihilismo y el narcisismo, por lo que es ahora tan conocido [...] tenía que volver atrás, empezar por el principio y procurar crear un vocabulario para una filosofía más constructiva» (Wilber, 2005:13-14).

Buscar conocimiento implica entender desde dónde se mira lo conocido, qué visión se obtiene desde la perspectiva adoptada y qué representación de lo conocido se elabora entonces:

Un animal puede construir mediante la coordinación o sincronización de sus modelos perceptivo-motores, un mundo. El mundo real: el único que existe para los animales. El animal actúa coherentemente en ese mundo coherente, pero no lo sabe: la coherencia está presente (a nivel práctico), pero no está representada (a nivel teórico). Un ser humano, mediante la construcción del dispositivo ciencia-técnica, puede construir además una representación coherente de ese mundo coherente. Pero además de construir el mundo real y su representación, puede construir mundos posibles (imaginarios) y sus representaciones: cada uno coherente pues está intrasincronizado. Junto al único mundo real, surgen multitud de mundos posibles. La ficción científica es una representación coherente del conjunto coherente de los mundos posibles. (Ibáñez, 2012:265).

Uno de los problemas de Occidente es que la filosofía no encuentra vías de salida ante la naturaleza de la realidad. La conclusión de Richard Tarnas después de estudiar minuciosamente la forma de cognición en Occidente es que, «...tanto en el nivel individual como colectivo, se puede ver la fuente del dualismo profundo de la mente moderna entre el hombre y la naturaleza, entre mente y materia, entre el yo y el otro, entre experiencia y realidad...» (Tarnas, 1991:540). ¿Será momento de un replanteamiento del modelo de cognición occidental?:

Según este modelo (el modelo interpretativo de la realidad que se sustenta en la diferenciación), los diversos constitutivos del mundo son diferentes unos de otros. Este modelo dual conduce a innumerables absurdos y paradojas, lo cual es señal ineludible de que se ha asumido como axioma o como base descriptiva de la realidad algo que, en realidad no es más que una hipótesis falsa. (Sesha, 2003:39)

La mera conceptualización de la realidad como una categoría, hace que la mente occidental se encuentre frente a paradojas que le conducen en ciertos aspectos a una suerte de vía muerta, dado que los medios mentales de que se dispone –fundamentalmente *pensar*, entendido como la actividad de un yo que

correlaciona informaciones que separan al conocedor de lo conocido—, no le permiten ir más allá, puesto que la propia herramienta utilizada para conocer (o sea, *pensar* unido a la *identificación del sujeto* con los contenidos mentales que se producen al hacerlo) deviene en un obstáculo, en una especie de prisión.

En el presente trabajo se optará por explorar algunas otras vías filosóficas procedentes de tradiciones orientales³³, para tratar de dar coherencia a las ideas que el propio estudio de *el Lugar de la Herida* propone: las fisuras que se abren en el sistema de pensamiento occidental están pidiendo, como pronto veremos, aire nuevo y una revisión epistemológica de los modos de mirar y representar la realidad.

Descifrando la polisemia de la *herida*, nos aventuraremos a concebir *el Lugar de la Herida* como un espacio interfaz, al modo en que Catalá Domènech propone hacer con la imagen (2010:60):

Vivimos en una época en que las fronteras de todo tipo se han hecho permeables o han perdido su proverbial consistencia y quizá por ello el concepto de interfaz está situado en una posición de privilegio para dar cuenta de los territorios conceptuales que se producen cuando dos o más zonas fronterizas hasta el momento claramente separadas pierden su autonomía y empiezan a mezclarse en una región intermedia. El encuentro se produce en la típica tierra de nadie que existe entre entidades, materiales o conceptuales [...] Puede que la interfaz en un sentido más amplio sea, pues, el dominio de una tierra de nadie, la toma de posición del terreno baldío, de aquellos territorios que nuestra cultura había considerado hasta ahora marginales e inoperantes porque no pertenecían a ninguna de las mónadas conceptuales que la componían.

Algo parecido sucede con la ciencia. Los físicos abanderan el cambio:

La cuestión del tiempo y el determinismo no se limita a las ciencias: está en el centro del pensamiento occidental desde el origen de lo que llamamos racionalidad y que situamos en la época presocrática [...] hoy creemos estar en el punto crucial [...] de una nueva racionalidad que ya no identifica ciencia con certidumbre, probabilidad con ignorancia. (Prigogine, 1996: 12)

³³ Concretamente nos decantaremos por el punto de vista de la filosofía Vedanta advaita, que tiene su raíz en los Upanishads y en los escritos de autores hindúes como Patanjali, Shankara y Nisargadatta, y filósofos de habla hispana como Consuelo Martín, Mónica Cavallé o Sesha, entre otros.

Lo que parecen compartir todos aquellos que hablan de un nuevo paradigma, es esta inevitable sensación de que todo es incierto. La raza humana ha traspasado un umbral tras el cual su mirada se ha ampliado. El hombre ha salido al espacio exterior, las fotografías que ahora podemos contemplar de nuestro planeta Tierra consiguieron, por sí mismas, transformar la visión que la humanidad había tenido de sí. Vernos en esa esfera azul que viaja por el Universo configura una imagen nueva de nosotros mismos. El acceso a las imágenes que las sondas espaciales devuelven a la Tierra desde ignotos lugares de la galaxia, obligan a una deslocalización de la mirada que tiene implicaciones profundas para la identidad del ser humano y su idea de lo que las cosas son. Sincrónicamente al desarrollo de la técnica que nos hace posible conocer el macrocosmos y el microcosmos, algo se resiste a cambiar en la psique el hombre. Desde una perspectiva sociológica, Edgar Morin se cuestiona la mirada expandida que propicia la técnica: «podemos decir incluso que las nuevas formas de barbarie, surgidas de nuestra civilización, lejos de reducir las formas antiguas de barbarie, las han despertado y se han asociado a ellas». (Morin, 2007: 41) y añade:

[...] nos encontramos en un mundo que parece a la vez en evolución, en revolución, en progresión, en regresión, en crisis, en peligro. Nos hace falta, por tanto asociar estas nociones de crisis, evolución, revolución, regresión, en lugar de seleccionar unas y eliminar otras. Y nuestra incertidumbre es no saber cuál de estos términos será finalmente decisivo (Morin; 2007:46).

El paradigma de la complejidad deshace la alternativa sujeto/objeto, se centra en la fusión, en definitiva, de los dos grandes paradigmas –que son uno y el mismo– de la cultura occidental: el del sujeto y el del objeto, el paradigma de la materia y el paradigma del espíritu (Morin, 1992:226).

La complejidad trasgrede los principios paradigmáticos asentados desde Descartes: si se la busca en el objeto, aparece en el sujeto que la busca, en el espíritu que conoce; si se la busca en la mente que conoce, aparece en el objeto, que es la mente que busca conocerse a sí misma como objeto. Esté donde esté, está en movimiento; si la sometemos al instante –a la instantánea– obtendremos un conocedor borroso o lo conocido desenfocado: la complejidad no puede remitir a lo conocido ni al conocedor sin antes remitir al acto de conocer, al conocimiento como acción; pero en ese mismo carácter agencial nos devuelve nuevamente al conocedor y lo conocido en una espiral cerrada, un círculo dinámico que abarca por igual a los polos de la acción y sin el cual éstos carecen de sentido. (Aguado, 2003: 16).

Según propusieron Maturana y Varela (1973, 1990), el acto de conocer tiene que ver con los principios de la autonomía, donde estructura y organización se definen mutuamente en relación de complementariedad, donde observador y observado dependen de la observación, que los define como tales, y donde la observación depende del observador y lo observado, que establecen sus condiciones de posibilidad. Desde este principio *autopoietico*, la mirada de la Complejidad viene a reestructurar la manera en que el mundo puede ser conocido y puede estar proponiendo una alternativa para salir de la dicotomización de la realidad que impone una mirada dual.

Parte I.

PLANTEAMIENTO DE UNA INVESTIGACIÓN

2. HIPÓTESIS, OBJETIVOS Y MUESTRA DE ESTUDIO.

2.1. Hipótesis.

Intuimos el *Lugar de la Herida* (LH) en el cine como un *momento potencial* para acceder a nuevos territorios a partir de las fracturas y vacíos que genera. Pensamos que podría funcionar como una interfaz y consideramos que, **siguiendo el rastro metafórico de su expresión visual en el cine es posible reconocer la expresión de diferentes estados de conciencia**. Lo que hemos llamado **LH** es un momento visual que surge en los relatos y narraciones en torno a experiencias asociadas al dolor, la urgencia, la desorientación, la discontinuidad y en la representación del impacto que suele producirlo. Por lo tanto, se parte de una muestra de películas en las cuales los personajes resultan heridos en el cuerpo físico y/o anímico o también –a veces, no siempre simultáneamente– son impelidos a atravesar espacios físicos que asemejan túneles, madrigueras, huecos, pasadizos, cuevas, lugares oscuros o estrechos. A veces, esos lugares de tránsito son también espejos, puertas y ventanas..., umbrales que marcan una discontinuidad en la dimensión espacial y, a veces, también en la dimensión temporal y pueden poner en jaque la identidad, la autoimagen asociada a la apariencia física o a estados anímicos. En muchos de esos ejemplos cinematográficos, se accede a nuevas maneras de comprender el universo y por ende, a la mente humana que se transforma.

El Lugar de la Herida es, por tanto, la intuición de un umbral, frontera o puente que, dependiendo de cómo se experimente, ofrece una percepción de la experiencia del mundo que puede pasar por:

- la disolución completa, en donde el mundo conocido deja de existir,
- la continuidad dolorida/cicatrizada, que permite continuar existiendo en el mundo conocido sin cambios estructurales.
- la comprensión de estados de conciencia nuevos, que da acceso a nuevas formas de comprender y estar en el mundo o genera universos nuevos.

Ofreceremos una explicación más detallada un poco más adelante.

2.2. Objetivos.

El objetivo primordial de esta tesis es rastrear teóricamente cómo se está produciendo un salto paradigmático en la mirada que el hombre actual tiene sobre sí y sobre el mundo. Ello tendrá una aplicación práctica a partir de la conjugación de imágenes captadas del cine de principios del siglo XXI, en tanto que reflejo del imaginario de dicho salto cognitivo expresado en lo que se ha llamado aquí el *Lugar de la Herida*. Este objetivo general se concreta en tres objetivos más específicos que explicamos a continuación.

2.2.1. Revisión epistémica.

¿Cómo hacemos para conocer? ¿Desde qué lugar se coloca el observador y qué factores afectan a su observación? Compartimos con Edgar Morin la idea de que el pensamiento científico contemporáneo intenta leer la complejidad de lo real bajo la apariencia simple de los fenómenos y que, el conocimiento es una aventura en espiral que tiene un punto de partida histórico, pero no tiene término. (Morin, 2004)

Por ello, apostamos por hacer una breve revisión de diferentes miradas que la ciencia del siglo XXI deposita sobre sus objetos de estudio para construirse. Conocer “el color del cristal con que se mira” puede ayudar a comprender cómo se construye el conocimiento. Por lo que respecta a lo que se busca en este trabajo, creemos que, en la cultura visual y, específicamente en lo que hace al arte cinematográfico, se ofrecen rasgos y motivos visuales que se reiteran como un estribillo y que conectan con la gestación de imaginarios. Inmersa en el universo tecnológico, la cinematografía se está viendo complejizada en una constante hibridación e *hipertextualización*. La linealidad narrativa se altera, afecta definitivamente a la representación del espacio y del tiempo, haciendo emerger nuevas herramientas para sujetar todo el armazón del relato.

A partir de ese instante, corresponde engarzar un método que pueda sostener nuestra propia mirada reflexiva, es decir, que valga, tanto para observar lo que hacen otros al investigar, como lo que está haciendo la autora misma en este estudio.

2.2.2. Atlas, collage, montaje, proceso.

Queremos hacer presente un rastreo de imágenes por el cine para dar a ver el eco y la resonancia que activan entre sí y con las que el cine se construye. Quizá más allá de desvelar su polisemia o su actualidad, sirva este trabajo para entender la capacidad que posee el cine (la imagen cinematográfica) para configurar pensamiento e imaginarios.

En 1905 Aby Warburg, un historiador del Arte alemán de origen judío interesado en la cultura clásica occidental propone un método de investigación heurística sobre la memoria y las imágenes. Poseedor de un ingente catálogo de imágenes, Warburg idea un procedimiento de exploración y presentación de sistemas de relaciones no evidentes mediante técnicas de collage y montaje: el *Bilderatlas Mnemosyne*. El proceso permite el reposicionamiento de imágenes o la introducción parcial de nuevos elementos, para establecer nuevas relaciones, un proceso abierto e infinito que crea una cartografía personal posibilitando constantes relecturas. Apenas desarrolladas por su temprana muerte, las lecciones de Aby Warburg impregnan toda la cultura visual venidera. (Tartás y Guridi, 2013).

El espíritu que inspiró a Aby Warburg –historiador del arte alemán de origen judío, interesado en la cultura clásica occidental–, nos inspira como método. Su Atlas (*Bilderatlas*) Mnemosyne (2010) que exponía en paneles imágenes sucesivas, abre las puertas a los mapas como si las propias imágenes o la introducción parcial de nuevos elementos pudieran, en un proceso siempre abierto, recrear un mapa personal con tantas posibles lecturas y relecturas como movimientos de la mirada existan.

Se asume el reto de hacer, con imágenes procedentes de los textos cinematográficos, una lectura al modo en que Aby Warburg proponía leer las imágenes en su atlas: conectadas entre sí por una metavisualidad que pueda transformar la realidad concreta de cada imagen y conectarse en la construcción de una «arqueología del saber visual» (Didi-Huberman, 2010) en torno *al Lugar de la Herida*.

Lo que el propio método va a tratar de poner de manifiesto es que, cuando nos aproximamos a las imágenes (y por ende, al cine), se despliega un universo de conexiones semejante al que puede proveer el mecanismo de una interfaz. He aquí

una aproximación eminentemente visual como modo de comprensión y representación del conocimiento (Catalá, 2010:374).

2.2.3. Trazar un mapa del cine actual desde *el Lugar de la Herida*.

Partiendo del mencionado enfoque aplicado a *el Lugar de la Herida* (definido para la investigación en el cine), se busca detectar en expresiones de la cinematografía occidental ejemplos con respecto a la ruptura de la continuidad espacio/temporal y los conceptos de límites y fronteras asociados al vacío, la muerte y el cambio de identidad.

– Cronos: Para trazar el arco cronológico nos apoyamos en cuatro fechas emblemáticas y de referencia histórica puesto que se han convertido en referentes icónicos del último cuarto de siglo (9/11/1989 caída muro Berlín; 11/09/2001 caída Torre Gemelas; 26/12/2004 y 11/01/2011 fechas de sendos tsunamis en el Índico y en Japón). Ello nos sirve para abrir la horquilla temporal de la muestra en estudio y estructurar el estudio de los filmes de cambio de siglo.

– Topos: La cinematografía estudiada corresponde al cine de Occidente, realizado en sobre todo en EEUU y Europa y en mucha menor medida, Asia y Latinoamérica. La muestra se ha escogido para significar así un imaginario que permea el arte cinematográfico en los países de las llamadas democracias occidentales donde impera un sistema económico apoyado en una ideología neoliberal capitalista.

–La mirada de la investigación: Se centra tanto en los cuerpos físicos representados en los textos cinematográficos elegidos, como en toda una retahíla de representaciones espaciales: espejos, ojos, saltos, caídas, túneles, cuevas, madrigueras, pasadizos subterráneos, sótanos, cobertizos, cloacas y alcantarillas, etc., que relatan discontinuidades en el espacio tal como las heridas lo hacen en los cuerpos físicos.

Se utiliza la metáfora visual del puente o canal como algo que conecta, comunica y permite acceder de un espacio a otro –de un tiempo a otro también en

este caso, así como, también, de un nivel de conciencia a otro—. Estos puntos espacio-temporales concretos y de reestructuración psíquica (quizá menos tangibles y de ahí la necesidad de la metáfora), aparecen en los textos y el propósito es observarlos para detectar cuándo LH aparece asociada a *campos de información cerrados* y cuándo éstos se convierten en *campos de información abiertos* (Sesha, 2003:75).³⁴ Para ello se plantea que, en calidad de «sistema abierto», *el lugar de la herida* ofrece, al menos tres posibilidades:

1.– Se representa la desaparición de un mundo que conduce a la disolución total en el universo. (En cuyo caso estamos ante textos de carácter psicótico: lo llamamos ***cine del desgarró***, donde nada se resuelve. Se aliena la existencia o aparece la destrucción).

2.– El mundo se desmorona, pero se regenera y, suturando la herida, se permite el paso a otro sistema cuyas estructuras recompongan y restauren el sistema preexistente: aparece la continuidad. (Los textos simbólicos: ***cine de la sutura***, se puede seguir viviendo y, más o menos, manteniendo el *status quo* sin cambiar el paradigma sobre el que se asienta la comprensión).

3. – Aparece como una tercera vía, donde se puede observar que, en ocasiones, el *atravesamiento* de la herida vendría a conectar con tiempos y espacios que no corresponden a las dimensiones conocidas. (Estos textos aparecen *simbolizados* también, como en la anterior vía, a través de imágenes que aquí hemos llamado *interfaces*, porque pueden estar queriendo nombrar nuevas realidades y sugerir múltiples posibles experiencias. Lo llamaremos ***cine de transición***).

En ese sentido, la idea es investigar hasta qué punto LH puede ser un puente simbólico que salva la discontinuidad y que conecta diferentes estados de conciencia, modos nuevos de percibir el mundo y universos múltiples, centrándose en la manera en que el cine la representa. En ciertos síntomas³⁵ se atisba la

³⁴ Se explican estos conceptos en el capítulo dedicado a las bases teóricas del Vedanta Advaita.

³⁵ Más adelante, nos extenderemos en este particular, pero ahora adelantamos aquí las palabras de Georges Didi-Huberman (2013) : «Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de

posibilidad de expandir su lenguaje yendo más allá de sus límites. Nuestra muestra de estudio trata de traer ejemplos a la luz para constatarlo.

2.3. Muestra de estudio.

La presencia de una *mirada consistente* –como sugiere Imbert (2010:23)– conforme a un punto de vista y un universo referencial coherente estará confirmada por un corpus de filmes extraídos de la industria cinematográfica occidental. Todas las películas se han proyectado en las salas de cine de Europa o Estados Unidos entre los años 1995 y 2015, pertenecen a un tipo de cine que está en los circuitos comerciales y que obtiene el reconocimiento explícito, tanto del público, como de la prensa y de la industria a través de premios instituidos –como *Oscar*, *BAFTA*, *Goya*, *Cesar*...– por las diversas academias cinematográficas establecidas en cada país, así como en diversos festivales de prestigio: Cannes, Berlín, San Sebastián, Venecia, Sundance, Toronto...

La elección de la muestra se apoya en criterios históricos y estéticos para acometer la construcción de mapas que permitirán visualizar ese imaginario en torno al *Lugar de la Herida*; se busca el encuentro con filmes representativos de esta época que sirvan para la construcción del *Atlas del Lugar de la Herida*. Así es que, la muestra se compone de una serie de films que protagonizan el cambio de siglo. De un lado, la elección tiene que ver con la dimensión histórica. Con este fin, podría anclarse en algunas fechas emblemáticas y lugares de referencia histórica, tales como el 9 de noviembre de 1989 y la caída del muro de Berlín; el 11 de septiembre de 2001 y el impacto y caída de las Torres gemelas en Nueva York; 26 de diciembre de 2004 y 11 de marzo de 2011, fechas de sendos tsunamis en el sudeste asiático (mayor catástrofe natural de la era contemporánea por número de víctimas) y en Japón (tragedia de la central nuclear de Fukusima); ello nos permite situar la horquilla temporal de la muestra en estudio. De otro lado, las películas han sido elegidas con una dimensión estética en tanto que están construidas con fotografías o momentos fílmicos que, en un ejercicio de lectura *entre-images*, de collage,

discernir el *lugar donde arde*, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una “señal secreta”, una crisis no apaciguada, un síntoma. El lugar donde la ceniza no se ha enfriado.»

relacionan y generan resonancias entre las imágenes y huellas del LH. Con cada uno de los films elegidos aportamos en un anexo los datos (ficha técnica, sinopsis, datos de estreno y taquilla...) que se hallan recogidos en la base de datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte a través del ICAA (Instituto de Cine y Audiovisuales), en su página web³⁶. Hemos manejado un corpus de 63 películas realizadas entre 1995 y 2015. Por su nacionalidad se dividen así:

- 30 norteamericanas (27 de USA y 3 de Canadá);
- 26 europeas (1 griega, 1 noruega, 1 serbia, 1 suiza, 2 alemanas, 3 francesas, 4 británicas, 6 danesas y 8 españolas);
- 4 asiáticas (1 afgana, 1 japonesa, 2 de Corea del Sur);
- 3 sudamericanas; (2 mexicanas y argentina);
- 2 australianas.

Al hacer la suma salen 65. La razón es que hay tres co-producciones: BABEL, coproducida entre USA-México; EL SECRETO DE SUS OJOS, entre España y Argentina; EL LABERINTO DEL FAUNO, entre España y México, y en el conteo aparecen como si pertenecieran a sendas nacionalidades en ambos casos.

Somos conscientes de la ausencia de cine africano y asumimos desde aquí ese hecho como una carencia relevante de la muestra elegida. Si bien es muy menor la producción de este cine en comparación con la industria cinematográfica mundial³⁷, creemos que no queda de todo fuera de la exploración ya que, entre las películas elegidas hay dos que desarrollan parte esencial de su trama en el continente africano, una en Marruecos (BABEL, Alejandro González Iñárritu, México-USA) y otra en el África Negra (EN UN MUNDO MEJOR, Susanne Bier, 2010, Dinamarca).

³⁶ ICAA Base de Datos de Películas:
(<http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init&language=es>)

³⁷ Cabe exceptuar el caso nigeriano. Si bien cuenta con una desorbitante producción, el conocido Nollywood es equiparable en cifras de producción con Hollywood (USA) y Bollywood (India), sin embargo sus contenidos no llegan a las pantallas españolas. Aquí lo excluimos porque excede la capacidad de nuestro estudio.

Parte II.

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA.

3. APROXIMACIÓN A UNA EPISTEMOLOGÍA DE LA MIRADA.

3.1. Tomando perspectiva: lugares desde donde miramos.

El hombre, en tanto que *animal simbólico*, filtra toda la realidad objetiva, exterior, «por el prisma de su realidad interior, de su subjetividad, que, por así decir, la digiere haciéndola más significativa» (San Miguel, 2014:39). Desde esta posición epistemológica, el filósofo José Luis San Miguel de Pablos, sostiene que «detrás de todas las ideas guía –**incluso las que organizan la vida social** (sic)– hay siempre macroparadigmas cuyos núcleos consisten en concepciones metafísicas» y defiende que el *materialismo*, ha sido la creencia dominante de la sociedad en la modernidad, lo cual ha hecho buscar al hombre la realidad última y primaria en la materia, haciéndose así ésta, «inseparable de la científicidad». Sin embargo, la ciencia cuántica ha venido a socavar esta idea guía, como veremos un poco más adelante.

Por lo que respecta al estudio de la cognición, la ciencia también ha querido buscar su fundamento en la materia, lo cual justifica el amplio desarrollo de los estudios sobre el cerebro humano en los inicios de este siglo XXI. La neurociencia viene mostrando que el cerebro humano es la estructura organizada más compleja que conocemos y que se caracteriza por su sistema de neuronas conectado en red, que cambia constantemente. Como cualquier estructura viva, tiene una plasticidad que se transforma en interacción con su medio. Recientes descubrimientos de la ciencia de las neuronas vienen a avalar una nueva forma de pensar acerca del cerebro. Las neuronas espejo nos hablan del poder mental de la simulación y de que las representaciones imaginarias son casi tan eficaces como las experiencias reales en lo tocante a recodificar la estructura cerebral (Klein, 2004:98).

Las neuronas espejo han podido ser descubiertas gracias a un cambio de paradigma que permite a la ciencia pensar de una forma holística y, por tanto, relacionar conceptos que antes parecían completamente aislados e inimaginables. «Nos brindan, por primera vez en la historia, una explicación neurofisiológica plausible de las formas complejas de cognición e interacción sociales» (Iacoboni, 2007:14), pues confirman que no hay una rígida distinción entre lo que vivimos en nuestro interior y lo que observamos en el mundo; entre lo que tradicionalmente se ha descrito como subjetivo y lo objetivo.

Desde el pensamiento clásico griego, el filósofo Plotino ya afirmaba hace 1800 años que la mente se convierte en aquello que contempla:

[...] toda representación sensible comporta una doble dirección: hacia el objeto, en cuanto es percepción y representación de algo, y hacia el sujeto del acto, en cuanto es su percepción o representación sensible de un objeto, tal como éste aparece a un órgano de los sentidos. De ese modo, al experimentar sensiblemente un objeto el sujeto se experimenta la vez a sí mismo (cf. V3, 2, 1-6). (Vigo, 1999).

Hasta hace unos pocos años, la mayor parte de la neurología contemplaba al cerebro como un ordenador que producía mecánicamente las órdenes. Esa creencia partía de un paradigma que daba por sentado que el mundo existe por sí mismo y que siempre hay un sujeto que es diferente a él. Sin embargo, desde otras esferas de la ciencia, como la física cuántica, se ha venido a determinar que no hay fenómeno que tenga sentido sin la participación de un observador.

El modelo cognitivo que está surgiendo a tenor de los avances de la neurociencia y de propia física cuántica, curiosamente viene a coincidir con modelos de filosofías antiguas que ya advertían de la opción de despersonalizar y desobjetivar la percepción. Algunos estudiosos ya se han encargado de detallar esta coincidencia al comparar los paralelismos entre lo que los físicos vienen constatando en el último siglo y lo que antiguas tradiciones de la mística oriental sostienen hace miles de años.³⁸

Sin embargo, y aunque se avanza muy rápidamente en algunas áreas del saber, en otras, como en las ciencias de la comunicación, aún es desafiante incorporar ciertas premisas desde pensamiento sistémico. La creencia de que, en cada sistema complejo el comportamiento del todo puede entenderse completamente desde las propiedades de sus partes, –que era básico en el paradigma cartesiano–, sigue operando por doquier. Cuán desafiante aparece la

³⁸ Veasé *El Tao de la Física* de Fritjof Capra, escrito en 1975 o *La danza de los maestros de Wu-li*, escrito por Gay Zukav en 1979 dos ejemplos que conectan aspectos esenciales de la evolución de la física en occidente con las filosofías taoístas, budistas o hinduistas. Y, mucho más recientemente, estudios que demuestran cómo la práctica de la meditación influye decisivamente en la configuración del cerebro: Ricard, M., Lutz, A., & Davidson, R. J. (2014). Mind of the meditator. *Scientific American*, 311(5), 38-45.

constatación de que los sistemas no pueden ser comprendidos por medio de análisis y que las propiedades de las partes no son propiedades intrínsecas, pues sólo pueden ser comprendidas en el contexto de un conjunto mayor que incluye al observador que las contempla. «Mientras que en la mecánica clásica las propiedades y el comportamiento de las partes determinan las del conjunto, en la mecánica cuántica la situación se invierte: es el todo el que determina el comportamiento de las partes» (Capra, 1996:50)

La cuestión de las relaciones entre mente y cerebro se está convirtiendo en un verdadero escollo para el avance de una epistemología acorde con la complejidad de los problemas actuales y algunos teóricos de la Comunicación, como Català Domènech empiezan a cuestionar la necesidad de tener en cuenta conceptos como *espacio mental*, que permitan a la ciencia detectar fenómenos nuevos. «Prestar atención a estas ideas, ampliaría sin duda la visión científica. Hete aquí, pues, las limitaciones de un método que llevado a un extremo demuestra su incapacidad para detectar fenómenos nuevos, puesto que sólo estudia aquello que ya comprende: el inconsciente y la metáfora desde su punto de vista, al margen de la ingente cantidad de literatura *no científica* existente sobre las materias.» (2010:69).

En el ámbito académico se percibe la rigidez³⁹ cuando se trata de introducir herramientas y metodologías que acerquen la mirada hacia lugares poco medibles con instrumentos tecnológicos. La mirada sensible ha perdido su credibilidad en aras de la racionalidad. Michel Maffesoli viene a decir que lo sensible se ha descartado para dejar paso a un moralismo pedagógico, «podríamos decir que representa la parte oscura, la parte *maldita* (Bataille, 2000) de la enseñanza» (Torregrosa, 2012: 67). Frente al razonamiento, aparece la resonancia como forma de construir saber, como una posibilidad, si bien extraña, por falta de hábito, cada vez más pertinente para dar acceso a espacios nuevos en relación a las múltiples inteligencias que

³⁹ Para completar esta afirmación recomendamos la lectura del ensayo de Fernández Vicente, A. (2014): Por un saber ensayístico o contra el rígido academicismo, *Revista de Estudios de para el Desarrollo Social de la Comunicación*, Norteamérica, 0, nov.2014. pp. 237-252. Disponible en: <<http://revista-redes.hospedagemdesites.ws/index.php/revista-redes/article/view/345>>. Recuperado: 27 jun. 2015

poseemos los humanos. (Gardner, 1983). Desde los estamentos académicos, el ensayo, por ejemplo, no es considerado como una forma que genere conocimiento, y se viene asociando, lo mismo que el arte, a lo caprichoso cuando no a lo irracional.

Las reglas del lenguaje académico prescriben una forma de entender el mundo y prohíben otras. Es una forma de violencia simbólica en el sentido que le daba Pierre Bourdieu: inscribe la jerga academicista una determinada visión del mundo que nos violenta mentalmente en tanto refractaria a la desviación. Es un lenguaje ideal que permanece ciego a los aspectos que no cuadran bien con sus rigores positivistas. [...] la conciencia de los límites de uno mismo y del propio saber resulta uno de los matices del ensayo insoportables para el melindre científicista académico. Una y otra vez en los manuales canónicos de metodología en ciencias sociales se insiste en que la observación y la interpretación han de revestir la forma impersonal. Quizás porque así, haciendo desaparecer a la persona que observa y discurre, sustituyéndola por una suerte de sentido de la objetividad, trascendemos los límites del saber humano. Dejamos a las cosas que hablen ellas mismas y reificamos al autor, que no es más que el resorte que pone en marcha la máquina metodológica. Y es aquí donde el ensayo, como género — si se le puede llamar así — inherente a la modernidad, irrumpe con la reivindicación del individuo cognoscente, del punto de vista, de la perspectiva plural a partir de un punto privilegiado. (Fernández Vicente, 2014)

Para saber desde dónde empezamos a encuadrar nuestro estudio y hallar la distancia focal adecuada, o al menos, la que nos permita obtener una imagen nítida y comunicable, nos encontramos ante la necesidad de definir desde qué modelo cognitivo encarar la percepción y garantizar que, al menos, conocemos los límites del mismo.

De la necesidad de interpretar, recordar y fragmentar la realidad hablan los hechos: desde las primeras manifestaciones artísticas que conocemos —muecas en huesos o en las paredes de las cuevas—, el ser humano ha venido tratando de reproducir aquello que percibía.

La información que aparece ante el ser humano es tan vasta que la mente ha buscado maneras de poder hacerse con ella para ser capaz de utilizarla luego. Y de ahí que, recordar, representar, narrar, sean efectos de ello. Sin embargo, la memoria se ha desarrollado a tal punto que, al ser humano le resulta prácticamente imposible ver los hechos sin conectarlos con el material pre-existente y almacenado en (su) memoria. Los niños, quienes durante algunos pocos años guardan el don de contemplar la existencia sin intermediación de su historia personal, ajenos a la memoria y desde el asombro constante, son la excepción a esta

regla –o su propia confirmación–, hasta que en sus sistemas cognitivos algo cambia en un momento dado. (Solms y Turnbull, 2004).

«Una novela, una historia, un mito, un cuento, todos cumplen la misma función: nos ahorran la complejidad del mundo y nos protegen de su aleatoriedad» (Taleb, 2007:123) El desarrollo de la capacidad memorística, que disminuye la capacidad de fijarnos en secuencias de hechos sin tejer una explicación, desata, según Taleb, *la falacia narrativa*, lo que «es igual que forzar los hechos. Las explicaciones atan los hechos. Hacen que se puedan recordar mejor; ayudan a que tengan más sentido. Donde esta propensión puede errar es cuando aumenta nuestra impresión de comprender» (:117).

La ciencia no escapa a la necesidad de explicar y por tanto, quizá conviene no olvidar que, «los conceptos físicos son creaciones libres de la mente humana, y no están, aunque pueda parecerlo, determinados en forma única por el mundo exterior» (Zukav, 1979: 20).

El hombre ha aprendido a explicar de manera automática y no teorizar parece que «nos cuesta más energía que teorizar» (Taleb, 2007:120). Como si el hecho de estar en alerta permanente, exigiera más energía y fuera más cansado. Hasta tal punto parece que esto opera que, Taleb apunta al hecho de que «muchos trastornos psicológicos graves van acompañados del sentimiento de pérdida de control del propio entorno, de la capacidad de “entenderlo” [...] tendemos a utilizar el conocimiento como terapia» (:124) Así pues, la memoria nos tiene atrapados en una ilusión de control que, según este autor «se parece más a una máquina de revisión dinámica interesada; recordamos la última vez que recordamos el suceso y, sin darnos cuenta, en cada recuerdo posterior cambiamos la historia». (:126)

Lo improbable nos pilla desprevenidos, puede que por falta de costumbre, pues Taleb afirma que «sobrevaloramos lo que sabemos e infravaloramos la incertidumbre» (:206). Lo que tenemos como certeza nos aporta seguridad y desde este sugerente punto de vista, pudiera resultar que nuestras propias certidumbres nos nublaran la visión cuando de lo imprevisto se trata.

El premio Nobel de Química del año 1977, Ilya Prigogine, estudió la cuestión del tiempo y el determinismo y a propósito de ello escribió sobre el fin de las certidumbres que, no se limita a las ciencias sino que

[...] está en el centro del pensamiento occidental desde el origen de lo que llamamos racionalidad y que situamos en la época presocrática [...] hoy creemos estar en el punto crucial [...] de una nueva racionalidad que ya no identifica ciencia y certidumbre, posibilidad e ignorancia. (Prigogine, 1996:12)

Los aportes de las leyes de la Física tradicional han venido describiendo «un mundo idealizado, un mundo estable y no el mundo inestable, evolutivo en el que vivimos [...] La irreversibilidad ya no puede asociarse sólo a un aumento de desorden. Conduce a la vez al desorden y al orden» (Prigogine, 1996, 28). Las nuevas formas de coherencia han venido a mostrar que los procesos que creíamos irreversibles desempeñan un papel «constructivo en la naturaleza» (:30).

Este papel constructivo de la irreversibilidad del que habla el nobel belga apoya la hipótesis de nuestro trabajo. Y así, el *Lugar de la Herida/ LH* puede ser interpretado como ese lugar que provoca desorden, pues rompe la linealidad y fractura la continuidad de una mente habituada a pensar el mundo desde la perspectiva clásica/newtoniana. Y sin embargo, cuando se encara la observación de LH desde una perspectiva cuántica, es posible entender su funcionamiento como el puente hacia un nuevo estado de orden nuevo y más complejo.

Para aclarar este particular y, como quiera que, las leyes de la naturaleza han comenzado a tratar posibilidades más que certidumbres en la descripción de este mundo fluctuante y caótico, por el momento lo dejamos aquí enunciado con palabras del propio Prigogine:

Sigmund Freud escribió que la historia de la ciencia es la historia de una alienación. Copérnico mostró que La Tierra no está en el centro del universo; Darwin que somos animales entre otros animales. Y el mismo Freud que nuestra vida intelectual es consciente sólo en parte. La ciencia, entonces, sería fuente de sucesivas heridas narcisistas. Me parece que la física, lejos del equilibrio, invierte esa perspectiva. La actividad humana, creativa e innovadora, no es ajena a la naturaleza. Se le puede considerar una amplificación y una intensificación de rasgos ya presentes en el mundo físico, que el descubrimiento de procesos alejados del equilibrio nos ha enseñado a descifrar. (Prigogine, 1996:78)

3.2. La Geometría y la Teoría de las Catástrofes.

Las ideas del matemático geómetra francés, René Thom (1923-2002), a través de su *Teoría de las Catástrofes*, impregnaron buena parte del pensamiento filosófico, lingüístico y de las ciencias sociales a partir de los años sesenta del pasado siglo, al plantear el problema de la discontinuidad en la fenomenología de cualquier medio estudiado.

Desde esta teoría se entiende como *catástrofe* cualquier transición discontinua que ocurre cuando un sistema puede tener más de un estado estable o cuando puede seguir más de un curso estable de cambio. La catástrofe es el *salto* de un estado o curso a otro cuando los factores externos que controlan el proceso cambian de manera continua. René Thom desarrolló un modelo matemático que interpreta los cambios bruscos que se producen y con el cual pueden reflejarse cambios que suceden en acontecimientos que, sin ser sistemáticos, no son infrecuentes (cambios de humor de una persona, de meteorología, políticos y sociales, la bolsa de valores...). El descubrimiento de Thom consiste en que los puntos de inestabilidad o críticos no están sujetos a configuraciones caóticas sino sujetos a formas topológicas estables y repetibles que son independientes del sustrato.

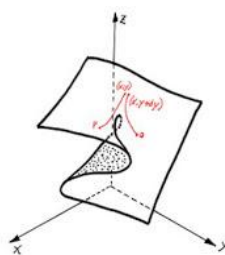


Fig. 3

Fuente: Google imágenes.

La *singularidad* es uno de los conceptos centrales de la Teoría de las Catástrofes (TC). «El punto singular es aquel que no es ordinario, es decir, un punto en el cual todos los coeficientes no son continuos ni, a menudo, analíticos» (Espinoza, 1995:322) «La TC es menos una teoría que una metodología, una caja de herramientas para estudiar la forma de las cosas [...] El desarrollo de la

geometría y de la topología significa un desarrollo de instrumentos de inteligibilidad» (:337)

Nuestro organismo está constituido de tal manera que cada vez que actuamos espacialmente con nuestros huesos y músculos, satisfacemos automáticamente las leyes de la mecánica de la cual tenemos, en consecuencia, un conocimiento implícito. En realidad, sin embargo, el problema consiste en pasar de los conocimientos implícitos a los conocimientos explícitos... La investigación científica puede considerarse entonces como un desvelo de estructuras que existen ya al interior de nosotros: una especie de psicoanálisis (Thom, citado por Espinoza, 1995:329).

Así es que, desde esta perspectiva, Thom propone un enfoque revolucionario en el estudio de los fenómenos naturales, ya que en la física clásica desde Newton (como veremos) hasta la Teoría de la Relatividad general de Einstein, sólo se habían estudiado procesos cuyos cambios cualitativos son continuos frente a pequeñas perturbaciones de los parámetros de control. René Thom concibe el entendimiento de un modo que le acerca a los biólogos y los antropólogos y Espinoza subraya:

Entender, según Thom, es representar mentalmente los mecanismos elementales arquetípicos. Nuestro espíritu-cerebro parece ser ante todo un dispositivo de representación del medio ambiente. [...] Gracias a nuestros sistemas de símbolos, la representación humana es capaz de prolongar la intuición por medio de la teoría, de imaginar una ontología imperceptible, otro rasgo característico de la tradición realista. [...] Imposible entender lo que ocurre si no se va más allá de lo dado por medio de la imaginación teórica que permite darnos cuenta de cómo lo posible llega a actualizarse (Espinoza, 1995:336)

Thom ve en las matemáticas la posibilidad dual de actuar y comprender, «mientras que el cálculo, la noción de función, la proyección analítica son claramente instrumentos de control, de previsión; el desarrollo de la geometría y la topología significan un desarrollo de instrumentos de inteligibilidad». (:337)

Es crucial la perspectiva de la geometría y la topología de Thom para alcanzar a visualizar la importancia de ese espacio de LH, que se abre en *el Lugar de la Herida*, como una singularidad que da a ver en el cine algo que se sostiene como un imaginario conectado a un espacio mental⁴⁰ interfaz. Lo dejaremos aquí, por ahora

⁴⁰ Recordamos aquí las palabras de Català (2010:60): "Más allá de los límites, se encuentra la zona mágica del contorno en el que cesa el choque entre opuestos y aparece otro lugar que no obedece a ninguna de las leyes que le rodean y lo constituyen. [...] El encuentro se produce en la típica *tierra de nadie* que existe entre entidades, materiales o conceptuales, y cuyo prototipo es la zona intermedia

simplemente esbozado, para ir engarzándolo más adelante con el resto de perspectivas teóricas que irán aclarando lo que se pretende explicar

3.3. La Física.

Dentro de la ciencia natural, la Física es sin duda la disciplina que se considera base de toda la comprensión del mundo físico⁴¹. Una de las características más fundamentales de la ciencia es su objetivismo, es decir, la no intervención del sujeto en los procesos naturales de los cuales tiene experiencia. Dentro de la ciencia natural, la física es, sin duda, la disciplina que se considera base de toda la comprensión del mundo físico.

Sin embargo, la Física, al advertir la relatividad del espacio, se planteó si el tiempo era absoluto. Su respuesta hasta el momento es que, ni tiempo ni espacio son absolutos, pues dependen de un universo probabilístico, «la realidad no parece ser para nada lo que desde Platón y Descartes andábamos buscando». (Pigem, 2013:119)

La denominada física *clásica*, fundamentada sobre todo en las teorías del movimiento de Newton y en las leyes del electromagnetismo de Maxwell, ha provisto la imagen del mundo dominante hasta poco después del año 1900. Hasta entonces, se tenía la noción de que la física estaba a punto de ser una ciencia completa en lo fundamental y no quedaba ya nada nuevo por descubrir. Entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, dos teorías vinieron a cambiar la imagen clásica del mundo, aunque en dos sentidos diferentes: una fue la Relatividad y la otra, la Cuántica. A partir de esta última, salió a la luz uno de los mayores misterios para la

que se halla, a veces de manera más virtual que real, entre las fronteras de los países [...] Pero para fijar la atención en esa zona, marginal con respecto a los parámetros clásicos, es necesario variar, no sólo el punto de vista, sino también la intención primera que hay detrás del mismo. ”

⁴¹ Gran parte de las afirmaciones que se realizan en este apartado acerca de la Física y en el que le sigue sobre Biología, se apoyan en el trabajo (aún inédito) que ha realizado José Velasco Cabas (2015), *Información, cognición y realidad. La relación sujeto-objeto a la luz de la ciencia contemporánea y la filosofía de la no-dualidad*, y que forma parte de los trabajos preliminares para su tesis doctoral en la Universidad de Salamanca.

ciencia, aquel que tiene en cuenta cómo afecta la conciencia del sujeto observador en los resultados de los experimentos con partículas subatómicas.

Es generalizada la creencia de que los físicos están explicando el mundo, «algunos físicos parecen creerlo también, pero sólo están danzando con él» (Zukav, 1979:20). Albert Einstein reconocía que el hombre de ingenio, puede formarse una idea del mecanismo responsable de todas las cosas que está viendo, «pero nunca podrá estar seguro de que su modelo, la imagen que se formó en su mente, sea la única capaz de explicar las cosas que está observando. Nunca podrá estar en condiciones de comparar el mecanismo real con la imagen que se ha formado ni siquiera explicar las consecuencias de tal comparación» (Zukav, 1979:20).

3.3.1. Las bases de la Física Clásica y la mirada separada.

Así pues, recordemos que los fundamentos de la Física *Clásica* se apoyan en algunos axiomas fundamentales:

- Los objetos están constituidos de *materia*, la cual se organiza por agregación de partículas elementales.
- El movimiento de los cuerpos se desarrolla en el *espacio* y en el *tiempo*, los cuales son magnitudes absolutas. Luego quedaron “relativizados” por la teoría de Einstein.
- El cambio (en la materia, el movimiento, la energía, la radiación...) se da de forma *continua*.
- El *movimiento* se rige por las leyes de la mecánica de Newton.
- Los objetos se relacionan entre sí a través de *fuerzas externas* a ellos.

En la concepción de la Naturaleza que tiene la Física Clásica los objetos materiales son una realidad separada; esto es, el mundo está compuesto de objetos separados, individuales. Existen unas leyes universales que explican el funcionamiento de cualquier sistema físico. Los fenómenos físicos son independientes de su observación por un sujeto, el cual no influye sobre ellos. Conociendo una situación inicial y las leyes que rigen los procesos, podemos predecir la evolución de los sistemas. En la Física Clásica, todo puede determinarse.

3.3.1.1. Realismo, determinismo, separabilidad y reduccionismo.

Newton ve el mundo como una máquina, cuyo funcionamiento, aunque incompletamente conocido era parecido a un mecanismo de relojería. La aceptación de ese mundo físicamente real, compuesto de objetos separados, se ha convertido en nuestra sabiduría convencional, en nuestro sentido común.

La posición filosófica de la ciencia es el *Realismo* convencional que asume la realidad del mundo físico con independencia de su observación. Una versión más

drástica niega la existencia de cualquier cosa más allá de los objetos físicos. En esta visión *materialista*, incluso la conciencia podría ser inteligible en términos de las propiedades electroquímicas del cerebro. La aceptación tácita de este materialismo y su defensa explícita es la más frecuente en la actualidad.

El modelo determinista favorito de los físicos es el de las bolas de billar. Si conocemos las posiciones y velocidades de dos bolas a punto de colisionar, con la física newtoniana podemos *predecir* sus posiciones y velocidades en cualquier momento futuro. Lo mismo valdría para los átomos de un gas que rebotan dentro de un recipiente. Si se conoce la posición y velocidad de todos los átomos del universo en un momento dado, el *futuro* del universo entero será *predecible*. Es un universo que está *determinado*, es una Gran Máquina.

En la visión newtoniana, las interacciones son sólo a través de fuerzas físicamente reales aplicadas a otros objetos. Por lo demás, cualquier pedazo de materia es separable del resto del universo. Aparte de las fuerzas físicas ejercidas sobre él, un objeto está *desconectado* del resto del universo. Con esta visión, se acaba con la posible existencia de fenómenos mágicos a distancia, sin fuerza física conectiva causal.

La hipótesis reduccionista parte de la idea de que, al menos en principio, un sistema complejo puede explicarse en términos de –o reducirse a– sus partes más simples. Explicar un fenómeno psicológico en términos de su base biológica sería una reducción de un aspecto de la Psicología a la Biología. Esto lleva a pensar en términos de una jerarquía que va de la psicología a la física, estando ésta última firmemente basada en hechos empíricos.

Las explicaciones científicas suelen ser reduccionistas (se remiten a principios básicos más generales), aunque siempre se requiere de principios generales de cada nivel jerárquico.

La física clásica ha sido cuestionada por la física moderna, pero «aún así, esta visión mecanicista que es nuestra herencia newtoniana sigue conformando no sólo nuestra concepción de sentido común del mundo, sino nuestro pensamiento en cualquier esfera intelectual.» (Rosenblum, B. y Kuttner, F., 2010:48).

Sin embargo, el mero descubrimiento a principios del siglo XX de que los átomos ni son sólidos ni son indivisibles, tuvo repercusiones en todos los ámbitos de la cultura. El mismo Einstein se resistió durante toda su vida a creer en un mundo que no pudiera anclarse en una realidad objetiva, independiente del observador. Sin embargo, Niels Bohr asumía el hecho de que, en la física cuántica, detrás de los fenómenos no hay nada: «No hay fenómeno que no sea fenómeno si no es un fenómeno observado» (Pigem, 2013:121).

Ello nos conduce a una realidad postmaterialista en donde los observadores no están separados del mundo: la representación del mundo a través de la física cuántica. El comportamiento cuántico excede la lógica con la que estamos acostumbrados a interpretar el mundo macroscópico, donde un «objeto» es algo que tiene unos límites muy claros que lo diferencian de otro «objeto». Hemos sido capaces de estudiar los objetos de manera aislada definiendo sus propiedades físicas y químicas y explicando su comportamiento en base a ellas.

En los apartados que siguen a continuación se describen una serie de hitos marcados por los descubrimientos la Física, básicos para la transformación del punto de vista y para la conformación de un nuevo modelo cognitivo y mental paradigmático sobre el cual escribir las nuevas representaciones del mundo. Haremos un sucinto recorrido por la génesis de nuevos conceptos que desde la Física van a permear el pensamiento, ofreciendo posibilidades para imaginar el mundo de nuevas maneras, a saber: la dualidad onda/ partícula, la noción de campo, la relatividad del espacio y del tiempo, la velocidad de la luz, el problema de la medida, entropía y neguentropía, el universo probabilístico..., pero sobre todo, la incorporación del observador a la construcción de la realidad observada; todo lo cual, trasladaremos al estudio de la mirada y la representación cinematográfica porque servirán para comprender el modelo cognitivo que plantea lo que hemos dado en llamar *el Lugar de la Herid*

3.3.1.2. Historia de la luz

Newton creía que la luz era un haz de partículas diminutas. Pero también estudió el fenómeno de la interferencia, característico de las ondas extensas. Se decidió por las partículas porque las ondas parecían requerir un medio de propagación y éste frenaría el movimiento de los planetas, lo cual era negado por su ecuación del movimiento.

Thomas Young a comienzos del XIX ofreció una demostración de que la luz era una onda a través del fenómeno de la *interferencia*. Hizo pasar luz por una placa de vidrio con hollín y dos rendijas, y obtuvo en una pantalla un patrón de franjas claras y oscuras (patrón de interferencia, unas se anulan y las otras se suman). Si hubiera una sola rendija la pantalla se iluminaría de una forma más uniforme. La distancia entre las bandas dependía de la distancia de las rendijas. Si fueran partículas, esto no sucedería.

3.3.1.3. Electromagnetismo y la noción de campo.

La carga eléctrica fue revelada por el frotamiento mutuo de materiales distintos y ya era conocida desde antiguo. Benjamín Franklin habló de *cancelación* de las cargas, las del mismo signo se repelen y las de signos opuestos se atraen. La fuerza eléctrica que ejerce un cuerpo cargado (o “carga”) sobre otro se puede calcular por la ley de Coulomb.

Michael Faraday se preguntaba cómo un cuerpo cargado podía ejercer una fuerza sobre otro a través del espacio vacío. Postuló que una carga crea un *campo* eléctrico en el espacio y es este campo físico el que ejerce fuerzas sobre otras cargas. La noción que Faraday introdujo como **campo** para poder pensar acerca del comportamiento de la electricidad y sus entornos, fue ridiculizada hasta el punto de que llamaba a esta noción de **campo** “*la muleta de Faraday*”. Sin embargo, sus experimentos le llevaron más allá y postuló que, aunque las cargas se cancelaran mutuamente y ya no existieran, el campo desaparecería en su vecindad inmediata pero el campo remoto debería persistir durante un tiempo. De ser así el campo tendría realidad física propia. Si se genera un campo eléctrico alternante, éste se propagaría por el espacio aunque las cargas y la oscilación cesaran.

Las teorías más fundamentales de la Física están formuladas en términos de campos. Aquella *muleta mental* es ahora el pilar fundamental de la física que, del mismo modo, puede ser aplicado al campo magnético producido por un imán. El concepto de campo se expresa diciendo que un cuerpo, un imán o una carga, producen una perturbación del espacio a la que llamamos respectivamente campo gravitatorio, campo magnético o campo eléctrico. El campo generado se extiende por el espacio, y cuando se coloca en otro lugar un segundo objeto de prueba (otro cuerpo, imán o carga), ese segundo objeto sufre la acción de una fuerza debida al campo existente ahí.

El trabajo de Faraday puso de manifiesto una estrecha relación entre la electricidad y el magnetismo. Profundizando en esta relación y recogiendo las principales contribuciones que se habían realizado sobre el estudio de los fenómenos eléctricos y magnéticos, Maxwell (1831-1879) formuló en 1865 una teoría global electromagnética. Creó cuatro ecuaciones que predecían la existencia de vibraciones del campo eléctrico que se propagaban *junto con* vibraciones del campo magnético, es decir, *ondas electromagnéticas*. Propuso que la luz es una onda electromagnética. La importancia de esta teoría para la Física se considera semejante a la de la teoría de Newton sobre mecánica. Si la mecánica newtoniana se desprende de tres principios o postulados, la teoría electromagnética de Maxwell se sustenta en cuatro ecuaciones fundamentales que unificaron leyes anteriores de físicos como Faraday, Gauss (1777-1855) y Ampere (1775-1836), y sintetizan el comportamiento eléctrico y magnético de la materia.⁴²

La noción de campo que parte de Faraday, será tomada por otras disciplinas de las ciencias naturales y sociales. En 1981, el biólogo Rupert Sheldrake, escribió su teoría sobre los *campos de resonancia mórfica o morfogenéticos*, cuya característica principal es que llevan información, no energía, y son utilizables a través del espacio y del tiempo sin pérdida alguna de intensidad después de haber sido creados. Son campos no físicos que ejercen influencia sobre sistemas que presentan algún tipo de organización inherente. Por su parte, el sociólogo Pierre

⁴² A partir del texto de Alonso, M.: *El concepto de campo*. Departamento de Física y Química del IES. "Leonardo Da Vinci", Alicante. Disponible en http://intercentres.edu.gva.es/iesleonardodavinci/Fisica/Campo/El_concepto_de_campo.pdf, recuperado el 23/10/2014, 11:22.

Bourdieu, y el psicólogo Kurt Lewin, por traer otros ejemplos desde las ciencias sociales⁴³, emplearon en sus respectivas áreas de conocimiento el concepto de campo para desarrollar proyectos científicos:

Construir una teoría unificada de la psicología constituyó uno de los propósitos básicos de Lewin (1949: 347-365). De modo análogo, Bourdieu se propuso elaborar una teoría de la práctica capaz de unificar el campo de la sociología y de la antropología social. Para conseguir estos objetivos, ambos construyeron, cada uno en su respectiva disciplina, diferentes conceptos dinámicos, entre los que destaca la noción de campo, la cual ya había desempeñado un papel muy importante en el extraordinario desarrollo de la física a comienzos del siglo XX. (Fernández y Puente, 2009:34).

3.3.1.4. La Relatividad.

Cuando se aceptó que la luz era una onda, se asumió que algo tenía que oscilar. Los campos eléctricos y magnéticos serían distorsiones de ese medio vibrante, que debía ser etéreo pues los cuerpos materiales lo atravesaban sin resistencia (éter). El éter debía llenar todo el universo.

Michelson y Morley en 1890 determinaron que la velocidad de la luz era la misma en cualquier dirección. Einstein postuló justamente lo observado, que la velocidad de la luz en el vacío era la misma independientemente del movimiento del observador (constante universal “c”).

En tal caso es imposible medir velocidades absolutas. Cualquier observador que se mueva a velocidad constante puede considerarse en reposo. Tan solo puede hablarse de velocidades relativas (relatividad).

Predicciones a partir del postulado de Einstein:

- Ningún objeto ni señal ni información puede viajar más rápido que la luz.

⁴³ Véase: Fernández Fernández, J.M. y Puente Ferreras, A. (2009): La noción de campo en Kurt Lewin y Pierre Bourdieu: un análisis comparativo, en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, nº 127, 2009, pp 33-53.

- La masa es una forma de energía que puede convertirse en otras formas de energía.
- El paso del tiempo es relativo, pasa más despacio para un objeto a gran velocidad que para uno en reposo (*paradoja de los gemelos*⁴⁴).
- El espacio también es relativo (a gran velocidad, se curva).

Esto es referente a la Teoría de la relatividad *especial*. La Teoría de la relatividad *general* hace referencia a la gravitación. Esta referencia necesariamente escueta a la física clásica y a nuestra herencia newtoniana pondrá en contexto el desafío que lanza la mecánica cuántica, el cual no podemos eludir, respecto a la comprensión del mundo físico y en el plano filosófico.

3.3.2. La revolución cuántica y la mirada implicada.

Max Planck descubrió que los cambios en la naturaleza eran «explosivos» (Zukav, 1979:49) y no continuados y de forma suave como había venido sosteniendo la física clásica. Fue el primer físico que habló de *paquetes de energía* y de *osciladores cuantificados*. Se le considera el padre de la Física Cuántica y la constante que descubrió y lleva su nombre, se utiliza para calcular el tamaño de los paquetes de energía (cuantos) de cada frecuencia de luz (color).

Albert Einstein⁴⁵ explicó el efecto fotoeléctrico utilizando el principio de cuantización de Planck. Propuso la teoría de que la energía en un rayo de luz no estaba distribuida de forma continua sino que consistía en un número finito de cuantos de energía que no podían dividirse. Así, la luz monocromática consiste en un número grande pero finito de partículas de luz, cada una de ellas con la energía dada por el producto de la constante de Planck por la frecuencia de la luz. A esas partículas de luz hoy las conocemos como fotones y cada fotón sólo puede ser

⁴⁴ Fue propuesta por Einstein para explicar la Relatividad, se toma como protagonistas a dos gemelos (de ahí el nombre); el primero de ellos hace un largo viaje a una estrella en una nave espacial a velocidades cercanas a la velocidad de la luz; el otro gemelo se queda en la Tierra. A la vuelta, el gemelo viajero es más joven que el gemelo terrestre.

⁴⁵ Artículo de Albert Einstein (traducción al castellano) “Sobre un punto de vista heurístico concerniente a la producción y transformación de la luz”. En HAWKING, S. (ed.): *Los sueños de los que está hecha la materia*. Crítica, Barcelona. 2011, pp. 29-47.

absorbido de una forma completa. Así, en el efecto fotoeléctrico, es la energía del fotón (la cual depende de la frecuencia y no de la intensidad) la que determina la energía que ganará el electrón y por eso hay una frecuencia a partir de la cual ningún electrón puede ser separado del metal. Einstein (1905) contribuyó a generalizar el cuanto y por tanto al nacimiento de la física cuántica.

La dualidad onda-partícula significó el final de la línea que llevaba la causalidad clásica. Obligó, naturalmente, a los físicos a tener que adaptar su mirada a nuevos marcos conceptuales desde los cuales poder abordar la realidad. Así que, la gran revolución que conlleva la cuántica, se produce en el ojo del científico que «ya no puede aceptar la proposición (de que la luz) tiene que ser o *bien* una partícula o una onda, porque se han *probado* a sí mismos que es *ambas cosas* dependiendo de cómo se contemple el fenómeno». (Zukav, 1979:61)

Durante siglos, el empeño de la Física había sido reducir la materia a realidades indivisibles. A medida que se acercaban al mundo microscópico (el fotón es una partícula *muy* elemental), se fueron dando cuenta de que las partículas elementales no tienen algo así como entidad de «ladrillo, sino que ni siquiera tienen existencia propia» (Zukav, 1979:65).

3.3.2.1. Principio de indeterminación y la ruptura del espacio-tiempo.

Una de las más interesantes reinterpretaciones a las que obligó la evidencia cuántica fue el conocido como *Principio de Incertidumbre* o *Indeterminación* que estableció Werner Heisenberg. Estimó que las mediciones en el mundo cuántico no pueden ser establecidas con la misma facilidad que las realizadas en los mundos macroscópicos.

La limitación se encuentra en el hecho de que las partículas subatómicas poseen una energía mínima que hace que cualquier intento de medición sobre el sistema modifique sus resultados. Para medir la partícula necesitamos iluminarla con fotones, pero dichos fotones de medición, al chocar con la partícula cuántica, alteran su posición y por tanto la medición de la misma. «La indeterminación nos arroja a una realidad en la que siempre desconoceremos los atributos de lo conocido. [...] Nos lleva a la construcción teórica de que una partícula subatómica puede estar en

el futuro o en el pasado antes de detectarse; incluso puede estar en todos los lugares del universo antes de que la naturaleza advierta su presencia en un lugar concreto» (Sesha, 2012:66)

La teoría de la Relatividad de Einstein a comienzos del siglo XX fue el comienzo del fin de toda una cosmovisión que había surgido de la física de Newton en el siglo XVII. La primera conclusión fue la relativización de dos magnitudes físicas que habían sido el marco de referencia absoluto respecto al que se desarrollan los demás eventos en el universo: el espacio y el tiempo. Éstos, pasaron a quedar indisolublemente unidos e interdependientes entre sí, según lo cual, habría un *espaciotiempo* de cuatro dimensiones que además podía curvarse dependiendo de la velocidad del sistema de referencia.

Por otro lado, Einstein estableció una equivalencia entre masa y energía en su famosa ecuación $E=mc^2$ y una equivalencia entre gravedad y aceleración. Esto supuso la ruptura de una concepción demasiado compartimentada de las magnitudes físicas. Ya hemos visto que una de las ideas fundamentales sobre las que la Física cuántica se apoya y que obliga a desmontar el armazón de la visión clásica del mundo, era el principio de continuidad. El cálculo diferencial desarrollado por Leibniz y por Newton permitía un análisis del movimiento y por tanto del devenir basado en diferencias infinitesimales. Además, la ley de continuidad es el requisito ontológico que sostiene el proyecto teórico del racionalismo matemático, el cual, por otro lado, ha sido el pensamiento dominante en la exitosa ciencia moderna. (Arana, 2001:256-257)

La cuántica supuso el fin de la noción de continuidad en el cambio, y vino a imponer la aceptación de la discontinuidad fundamental en los intercambios energéticos. Una vez reconocido el cuanto (*quantum*) ¿sobre qué diferencias infinitamente sutiles apoyarían en adelante los físicos sus ecuaciones?

3.3.2.2. El universo probabilístico.

La cuántica obligó a los físicos a admitir que al realizar una medida interferimos en el desarrollo del sistema observado que se hallaba en aislamiento. Nos encontramos ante la paradoja del gato de Schrödinger⁴⁶,

⁴⁶(A partir de un texto de Sessa: “Meditación, No-dualidad y Cuántica”, pp.3-4 <http://www.vedantaadvaita.com/cms/es/medioteca?Dir=Mediateca%2FTranscripciones+Sessa%2FTexto+en+espa%F1ol> 12/01/2012): [...] que fue quién describió la ecuación de onda que determinaba de forma dinámica el movimiento de las partículas y la energía que poseían en un momento cualquiera. Ideó en 1935 un experimento imaginario que se ha venido llamando “la paradoja del gato de Schrödinger”, para mostrar lo paradójico de los nuevos planteamientos que manifestaba la física cuántica. El experimento consiste en imaginar un gato que está encerrado en una pequeña caja totalmente cerrada, lo que inicialmente hace imposible verlo dentro de ella. En el interior de la caja, además del gato, hay un veneno que está en una botella y un martillo dispuesto a romperla. El martillo está conectado a un mecanismo detector de partículas radioactivas que, de ser detectadas, lo haría caer sobre la botella, con lo que provocaría el vertido del veneno y, como consecuencia, la muerte del gato. Junto al detector se sitúa un material radioactivo que puede o no generar radiación, y que por tanto puede ser detectada en el interior de la caja dentro de un periodo de tiempo específico. Al finalizar dicho periodo habrá ocurrido uno de los dos sucesos posibles pero, si no se mira en el interior de la caja, no se podrá saber cuál de las dos probabilidades se ha producido y, por tanto, no podemos saber a ciencia cierta si el gato sigue vivo o está muerto. Mientras el gato no pueda ser observado podría decirse que está simultáneamente “vivo y muerto”. Evidentemente no puede haber un gato que esté simultáneamente vivo y muerto, sin embargo, en el caso que nos ocupa el gato posee simultáneamente la suma de las probabilidades de “vivo” y “muerto”. Por el contrario los objetos, como ordinariamente los conocemos, no son suma de probabilidades sino simplemente condiciones específicas y unitarias. Hasta ahora nadie ha resuelto la paradoja del gato de Schrödinger. Ni el mismo Einstein ni ninguno de los físicos cuánticos que ha habido hasta la fecha ha desentrañado lo absurdo de asumir que pueda existir la doble condición de vivo-muerto para el gato, pues no existe la probabilidad solapada y simultánea de un gato “vivo y muerto”: o está vivo o no lo está. Pero ¿cómo saber si está vivo o muerto? Sólo cabe la opción de observarlo pero, al hacerlo, sólo aparece una de las dos opciones. Antes de ser observado lo que existe es la ecuación de onda de Schrödinger que determina las innumerables variables de una partícula subatómica, es decir, para nuestro ejemplo se asimila a que se solapan las probabilidades de vivo y muerto. Por tal razón, en el universo de las partículas subatómicas “objeto” y “sujeto” no poseen un distingo tácito, pues el objeto no puede ser completamente independiente de quien hace la medición de sus condiciones físicas, es decir, el observador está involucrado esencialmente con el objeto, sin poder crear un sesgo diferencial, cosa que sí ocurre en la física clásica.

Heisenberg pensaba que la utilización del lenguaje para describir los fenómenos cuánticos era ambigua y que producía contradicciones, pues se intentaba acoplar a los conceptos de la física clásica. Por eso fue partidario de una retirada al «esquema matemático». El principio de incertidumbre tiene consecuencias filosóficas importantes, pues tiene que ver con el *indeterminismo* de la física cuántica, en contraposición al *determinismo* de la clásica. En tanto la mirada del observador ha de saberse concernida en la percepción del mundo y al tiempo, parte del mundo mismo, y desde el momento en que la técnica posibilita al ser humano ampliar su campo de visión, necesariamente los paradigmas utilizados hasta el momento comienzan a tambalearse pidiendo re-visión /nueva visión.

El método analítico adoptado por la ciencia desde que René Descartes describiera su paradigma, ha propiciado la creencia generalizada de que, en cada sistema complejo, el comportamiento del todo puede entenderse completamente desde las propiedades de sus partes. El pensamiento contemporáneo se ha dedicado a desmenuzar la realidad en partes cada vez más pequeñas hasta llegar a un punto en el cual los componentes dejaban de responder a sus leyes lógicas.

El gran shock para la ciencia del siglo XX ha sido la constatación de que los sistemas no pueden ser comprendidos por medio del análisis. Las propiedades de las partes no son propiedades intrínsecas, sino que sólo pueden ser comprendidas en el contexto de un conjunto mayor. En consecuencia la relación entre las partes y el todo ha quedado invertida. (Capra, 1996:49)

Lo que la física cuántica ha demostrado es que no existen las partes, sino tan sólo patrones dentro de una inseparable red de relaciones. Insiste Capra en que «la percepción del mundo viviente como una red de relaciones ha convertido el pensamiento en términos de redes [...] en otra de las características fundamentales del pensamiento sistémico» (1996:57), con evidentes implicaciones epistemológicas (Capra, 1996: 59). Los físicos cuánticos constatan que la naturaleza observada, como escribía Heisenberg, «no es la naturaleza misma, sino la naturaleza expuesta a nuestro método de interrogación» (Capra, 1975: 159).

De acuerdo con la mecánica cuántica el mundo físico empieza a ser mirado como una estructura relacional, una red de relaciones entre elementos «cuyo significado surge de manera total en sus correlaciones con la totalidad.» (Zukav, 1979:66).

3.3.2.3. El salto cuántico.

El salto cuántico viene también a ser, como apunta Gary Zukav, el salto de una realidad que, en teoría, posee un número infinito de dimensiones a una que sólo tiene tres:

[...] cuando tomamos una medida en un experimento relacionado con la física cuántica cuando el sistema observado sufre interacción con el sistema de observación-, lo que hacemos es reducir la realidad multidimensional a una realidad tridimensional compatible con nuestra experiencia. [...] Estamos acostumbrados a mirar el universo de manera simple. Si no hay perceptor –de acuerdo con la ecuación de onda de Schrödinger–, el universo continúa generando una infinita profusión de probabilidades. «Nosotros mismos damos realidad, hacemos que se realice el universo. Puesto que nosotros formamos parte del universo, esto nos convierte a nosotros y al universo, en auto-realizantes» (Zukav, 1979:69-70).

A pesar de que las predicciones respecto a los resultados de los experimentos por parte de la mecánica cuántica son de una exactitud sorprendente y sin parangón en la historia de la ciencia, desde casi sus inicios, la interpretación de la teoría no ha dejado de ser controvertida, pues involucra aspectos filosóficos a los que los físicos les resulta difícil eludir. La interpretación de Copenhague de la Mecánica Cuántica dice que «lo que percibimos como una realidad física de un hecho es nuestra construcción cognoscitiva de él» (Zukav, 1979: 73-74).

3.3.2.4. El problema de la medida, el problema de la observación.

Los físicos se han preguntado qué significa *observar*. ¿Qué es lo que realmente significa hacer una medición cuántica? Ciertamente los científicos saben *cómo* hacer mediciones pero lo que no se sabe es qué aspectos de la medición son necesarios para producir la existencia del mundo. ¿Qué es lo que hace falta para convertir las posibilidades cuánticas en hechos reales? Una pregunta abierta en la física es el problema del colapso de la función de onda. De acuerdo con la teoría de Everett-Wheeler-Graham, en el momento en que la ecuación de onda *colapsa* el universo se divide en dos mundos. La interpretación de Copenhague se considera el punto de vista oficial entre los físicos profesionales. Pero tras ella parece existir una paradoja devastadora. Según Nils Bohr sólo podemos hablar con sentido de los atributos físicos de un sistema después de haber hecho una medida (observación) específica. Claramente esto proporciona un estatus físico crucial a la medida.

«La nueva física nos dice que un observador no puede observar sin alterar lo que vea. Observador y observado están interrelacionados en sentido real y fundamental» (Zukav, 1979:78-80) «La distinción entre el *aquí dentro* y *allí fuera*, en el que se fundamentaba la ciencia, se está haciendo cada vez más confusa. Hemos llegado a un estado cosas en el que no sabemos cómo resolver el rompecabezas. ¡Los científicos que utilizaban la distinción *dentro* y *fuera* han descubierto que es posible que esta distinción no exista!». Los físicos han ido comprendiendo las consecuencias filosóficas y prácticas que derivaban de sus experimentos y de las nuevas teorías que iban una tras otra configurando un nuevo paradigma. Niels Bohr escribió que la mecánica cuántica, por su propia esencia establece «la necesidad de una renuncia definitiva al ideal clásico de la causalidad y de una revisión radical de nuestra actitud con respecto a los problemas de la realidad física» (Zukav, 1979:95). En sus palabras «es equivocado pensar que la tarea de la física es averiguar cómo es la naturaleza. La física se refiere a lo que nosotros podemos decir de ella.» (Selleri, 1986: 36)

Este particular atraviesa cualquier desarrollo metodológico que se proponga abordar el estudio de los fenómenos. Desde aquí, para comprender intelectualmente esa singularidad que aparece en el cine y que venimos nombrando como *el Lugar de la Herida*, se requiere asumir que la vivencia de LH en quien investiga marcará el

recorrido analítico que alumbrará el modelo con el que, como dice Antonio Caro (2010:77), generar una síntesis intelectual que permita «extraer los principios de organización que atraviesan el fenómeno y que están en la base de esa vivencia inmediata» de los fenómenos⁴⁷, para culminar en una comprensión intelectual que sea aprehensible por la colectividad (:78).

3.3.3. David Bohm y el orden implicado.

Tanto Relatividad como la Física Cuántica coinciden en la necesidad de mirar el mundo como un todo continuo, en el cual todas las partes del universo, incluyendo el observador y sus instrumentos se mezclan y se unen en una totalidad.

El físico David Bohm (1980) considera que, en realidad, todo está ordenado según un orden preestablecido. De este orden, nosotros podemos conocer a través de nuestros sentidos e instrumentos el orden que él llama *explicado*. Sin embargo, subyacente a este orden existe otro orden al que Bohr llama orden *implicado*. Lo considera plegado sobre sí, y que permanece incognoscible mientras no se despliegue. La totalidad sería la suma de ambos órdenes.

Al intentar adentrarse en este orden implicado los físicos han descubierto que, en realidad, en cada átomo de este orden implicado hay la información de la totalidad. También han descubierto, cuando han intentado rastrearlo en las partículas más pequeñas en que se puede dividir el átomo: los hadrones y los quarks, que este orden implicado es multidimensional o sea que tiene acceso a otras dimensiones que no conocemos. Bohm propone un nuevo modelo de realidad. El sentido común y la convención social nos hace percibir el mundo como algo fragmentado; pero esta visión es falsa porque confunde el contenido de nuestro pensamiento con el mundo mismo. Su teoría, señala que, en cualquier elemento del universo se contiene la realidad del mismo, una totalidad que incluye tanto materia como conciencia. Desde la mirada de Bohm, la física moderna es rotunda: nuestros pensamientos, deseos, sentimientos, etc., la propia conciencia son fracciones,

⁴⁷ Donde el profesor Caro habla de la vivencia del fenómeno publicitario, nosotros hablaremos de la experiencia del cine, de la vivencia del fenómeno cinematográfico.

pequeñas partes de una totalidad, una minúscula parte, nuestra consciencia una pequeña fracción de una totalidad multidimensional.

3.3.4. La visión cuántica y la *irrupción del sujeto*.

Ervin Lazslo hablaba de la *gran bifurcación* (Lazslo, 1997), como un nuevo paradigma tomando forma: «debemos empezar a pensar de una forma distinta, sentir de otra manera y relacionarnos entre nosotros y con la naturaleza de modo diferente. En caso contrario corremos un grave peligro, [...] muchas de las ideas que nos han llevado hasta aquí ya no sirven para seguir adelante» (Lazslo, 2004:20).

Curiosamente la física cuántica ha venido a cambiar el modelo mental, y aunque todavía estamos en una tierra de nadie, la mirada ya no puede quedar aislada de su entorno. El cambio fundamental es que la mirada ha quedado implicada, querámoslo o no. La *irrupción del sujeto* en la física está relacionada con el descubrimiento de que los conceptos físicos tradicionales no se parecen demasiado a la realidad a que ésta se refiere. Sin embargo, a pesar de ello, siguen siendo imprescindibles: ¿Cómo hacer Física sin ideas tales como espacio, tiempo, masa, velocidad, energía, fuerza; cómo encontrar alternativas válidas y funcionales? Hace falta replantear, partiendo de cero, el empeño de conocer el mundo. Cuando se atraviesa la frontera entre los fenómenos, que estudia la Física y la vida, que estudia la Biología, la incógnita desde dónde mirar también permanece latiendo, pues se detecta que la realidad pudiera ser algo diferente de lo que han estado acostumbrados a pensar, a imaginar, a representar.

Los biólogos ya están empezando a descubrir que la naturaleza emerge a cada instante, (como a continuación pasamos a revisar), y algunos, curiosamente, como hacemos nosotros al estudiar el cine y su representación, se cuestionan: « ¿en qué punto está la frontera entre el observador y el objeto observado? El hecho de que no haya claridad de dónde está dicha separación, le resta claridad a la

observación científica y es un problema que, desde otra perspectiva, se repite en los estudios sobre la conciencia». ⁴⁸

Hoy más que nunca, creo que no es posible que ninguna actividad humana pueda ser acorde con la naturaleza si no comenzamos por romper esa espesa telaraña de objetividad que nos separa del mundo, y nos sumergimos en ese itinerario sin meta que es la propia vida. (Velasco Cabas, 2006: 317).

⁴⁸ Compartimos esta inquietud con José Velasco Cabas y extraemos esta cita de un texto inédito ya citado.

3.4. Aproximaciones a la mirada emergente desde la nueva Biología.

La realidad emerge ante nosotros y «no podemos captar al objeto como si simplemente estuviera *ahí fuera* en forma independiente. El objeto surge como fruto de nuestra actividad, por lo tanto, tanto el objeto como la persona están co-emergiendo, co-surgiendo» (Varela, 1999:3). Desde la perspectiva de la física contemporánea, ya se apreciaba, y también así en la biología lo advirtió Francisco Varela: ya no es posible definir las propiedades de un sistema independientemente de su observación y de su contexto.

En la década de los 70, *la teoría de las estructuras disipativas* (o de los Sistemas Alejados del Equilibrio) enunciada por el Premio Nobel de Química, Ilya Prigogine, cambió la idea que se tenía sobre el orden y el desorden en la ciencia. La termodinámica clásica era la ciencia del equilibrio, de los estados finales, homogéneos, reversibles, donde no aparece explícitamente el factor tiempo (Wagensberg, 1985:14). La disipación de energía se tenía asociada al incremento del desorden, es decir, al aumento de la entropía, lo cual típicamente se estudiaba el comportamiento de las moléculas de un gas en un recipiente o en cierto tipo de reacciones químicas.

Prigogine introdujo el término *estructura disipativa* para representar estructuras que se auto-organizan en condiciones alejadas del equilibrio termodinámico a base de disipar gradientes energéticos, lo que quiere decir que son dependientes y están inextricablemente ligadas al entorno.⁴⁹ Prigogine habla de flujos, de inestabilidad, de fluctuaciones, de bifurcaciones y de ruptura de simetrías en las reacciones químicas y es esto precisamente lo que genera organización. La irreversibilidad de los procesos marca una flecha del tiempo termodinámica.

Esto también ha llevado a aplicaciones de estas ideas a los sistemas vivos (Schneider y Sagan, 2008), pues es en ellos donde se dan con mayor complejidad los procesos de auto-organización y lo que llevó al desarrollo de otros conceptos asociados como el de autopoiesis, que veremos a continuación.

⁴⁹ Ya lo había apuntado Erwin Schrödinger en *What is life?* en 1944. Edición en castellano: SCHRÖDINGER, E.,(1944) *¿Qué es la vida?*, Barcelona, Orbis, 1986.

A pesar de las críticas a Prigogine, estas ideas marcaron el comienzo de una línea de trabajo sobre los sistemas que fue continuada por la cibernética de segundo orden de Heinz von Foerster, la cibernética conversacional de Gordon Pask, la autopoiesis de Humberto Maturana, la enacción y la neurofenomenología de Francisco Varela y el constructivismo de Ernst von Glasersfeld. (Reynoso, 2006:15).

Las estructuras disipativas pueden ir desde algunas relativamente sencillas como los remolinos hasta otras muy complejas como los ecosistemas o incluso el planeta en su conjunto.

3.4.1. Sistemas que se auto-producen: la teoría de la *autopoiesis*.

Dos biólogos chilenos de la llamada Escuela de Santiago, Humberto Maturana y Francisco J. Varela, desarrollaron la teoría de la *autopoiesis* o *autopoyesis* (Varela y Maturana, 1973). *Auto* significa «sí mismo» y se refiere a la autonomía de los sistemas para auto organizarse. *Poiesis*, significa «creación de sí mismo». Sus estudios se centraron en los procesos y las relaciones de los sistemas, más que sobre las propiedades de sus componentes. Estos teóricos, aunque controvertidos, han apuntado a un modo muy interesante de concebir las dinámicas complejas de los sistemas que se auto organizan, se auto mantienen y pueden reproducirse a través de las redes de relaciones entre sus componentes. La *autopoiesis* entiende al ser vivo como acoplado a su entorno y que, ante las perturbaciones procedentes de éste, mantiene su identidad estructural y funcional.

Parte esencial de esta perspectiva está asociadas a la cognición⁵⁰; «vivir es conocer» (Maturana H. y Varela, F., 1990), esta afirmación no delimita el ámbito del conocer al desarrollo cerebral, sino que lo extiende a todo ser vivo, que conoce al estar acoplado a su entorno y en interacción activa con él. Los cambios estructurales de un sistema constituyen actos de cognición. Por ser la base de lo que aporta la

⁵⁰ Incidiremos con mayor detalle en este aspecto cuando más adelante abordemos la perspectiva de las ciencias cognitivas.

teoría *enactiva*, conviene recalcar lo que ya hemos mencionado más arriba: el objeto surge como fruto de la actividad simultáneamente al acto de conocer.⁵¹

Francisco Varela, trabajó en demostrar las bases biológicas del fenómeno de la conciencia. Una de sus más radicales afirmaciones se cifra en que la superación de la dualidad entre mente y cerebro en ciencia, resuelve toda clase de problemas⁵² y que, es puramente un reflejo adquirido decir que hay separación entre mente y cuerpo, lo que «equivaldría a decir que hay una separación entre el movimiento del caballo y sus patas». La mente es, para este biólogo, «inseparable del organismo, como un todo. Tendemos a creer que la mente está en el cerebro, en la cabeza». La base del trabajo de Varela afirma que la cognición está «enactivamente encarnada» y por lo tanto, es el resultado del vivir. (Varela, 1999: 3) El individuo en tanto que realidad cognitiva, concluye Varela, se comporta como una unidad integrada, coherente, no como una mera yuxtaposición de funciones. «Ello revela la fundamental importancia de concebir un nuevo modo o tipo de existencia, una nueva forma de caracterizar lo que es una cosa» prosigue, y añade que no puede asumirse que hay algo sustancial como un *sujeto* sino que, ese *yo cognitivo* es fruto de «acoplamientos dinámicos, los que incluyen a todos y cada uno de los componentes locales, pero al mismo tiempo no puede reducirse a ninguna interacción particular. Por lo tanto, es como decir que está y no está ahí». (:5)

La mente es la producción constante de esta realidad coherente que constituye el mundo, un modo coherente de organizar transiciones locales-globales. [...] Hay experimentos que demuestran que cualquier cosa que se le proporcione a un organismo (enactivamente encarnado) como excusa para una interacción sensomotriz sirve para que el organismo inmediatamente construya un mundo que está formado, totalmente conformado. (Varela, 1999:7)

En contraste con la metáfora computacional, la mente surge como una actividad inmediata ligada a un cuerpo activo, que se mueve e interactúa con el

⁵¹ Fuera del ámbito de los seres vivos, el concepto de *autopoiesis* fue trasladado a la sociología de forma bastante elaborada, aunque compleja, por el sociólogo alemán Niklas Luhmann LUHMANN, N. (1984) *Sistemas sociales*, Anthropos, Barcelona, 1998. y (2000) *Organización y decisión: autopoiesis, acción y entendimiento comunicativo*, Barcelona, Anthropos, 2005.

⁵² Entrevista de Francisco Varela con Eric Goleis en Youtube (producida por Imago Comunicaciones y Alejandría, Proyecto Reuna). <http://www.youtube.com/watch?v=jV7V4ePIR8A> , 30/1/2012.

mundo. Esta afirmación enlaza con otra que Varela realiza en base a los resultados de un experimento con dos gatos⁵³ en la que la conclusión es que el *espacio* surge como producto del movimiento. Y así, Varela desmonta la precepción de que el espacio sea algo objetivo en lo que «la cognición no es la representación de un mundo pre-dado por una mente pre-dada sino más bien la puesta en obra de un mundo y una mente a partir de una historia de una variedad de acciones que un ser realiza en el mundo» (Varela *et al*, 1991:33). Para Varela queda muy claro que la cognición está «enactivamente encarnada [...] algo que producimos por el acto de manipular».

Por lo tanto, la mente, es inseparable del organismo como un todo, en contravía de la general tendencia a creer que la mente pueda estar en el cerebro, en la cabeza, sino que la Teoría Enactiva viene a señalar que está co-determinada por *lo externo* y *lo interno*. Para Varela, la mente sólo existe como un «patrón de flujo» y claramente no es del tipo que «hemos heredado de la teología o de la física, concebida como sustancialidad o materialidad, la cualidad que podemos ubicar de alguna u otra forma» (Varela, 1999:6).

Ante el principio de emergencia queda en evidencia que los fenómenos tienen una base neural/corporal de doble dirección. Por lo tanto, este biólogo sostiene, en contra de lo que viene defendiendo la tradición científica occidental, es decir, que la materia puede ser el soporte de la mente; que también a la inversa sucede. Afirma que «la mente no es la representación de un determinado estado de cosas; la mente es la producción constante de esta realidad coherente que constituye un mundo, un modo coherente de organizar las transiciones locales-globales» (:7).

⁵³ Held y Hein llevaron a cabo un experimento clásico con dos gatitos, ciegos al nacer, en dos canastas. Cada gatito fue colocado dentro de una canasta y cada día eran paseados durante algunas horas dentro de ésta; es decir, ambos gatitos fueron expuestos al mismo ambiente. A uno de los gatitos se le -permitió que-mantuviera las patas fuera de la canasta y que caminara, al otro solo mantuvo arropado dentro de ésta. Dos meses después los gatitos fueron puestos en libertad. El gatito al que se le había permitido caminar se comportó como un gato normal. El otro no reconocía los objetos, se caía por las escaleras y chocaba contra las sillas. Prácticamente, se comportaba como si estuviera ciego, aunque sus ojos estaban intactos. (En la misma conferencia Citado por Varela, 1999:3)

Desde la perspectiva cognitiva clásica, uno de los aspectos más chocantes que ofrecen los descubrimientos a que lleva la Biología, apuntan al hecho de que «individualidad y la intersubjetividad son necesariamente complementarios» (Varela, 1999:9)

Las ciencias cognitivas y del cerebro siempre han considerado que la mente está alojada en el cerebro, y, por lo tanto que la mente del otro es impenetrable y opaca. Se considera que cualquier violación de esta separación espacial nos remite a algún tipo de energía psíquica que es necesario evitar. (Varela, 1999:9)

Parece probado en estudios con primates superiores que estos tienen una capacidad sumamente desarrollada para interpretar la *mente del otro* (Varela, 1999:9) y así mismo, que los bebés poseen una asombrosa capacidad empática (citando los experimentos con bebés del Dr. Stern), «es a través del cuerpo del otro que establezco un vínculo con el otro, primero como organismo semejante al mío, pero también percibido como presencia encarnada, lugar y medio de un campo experiencial» (:10).

3.4.2. La endosimbiosis y la teoría de Gaia.

Lynn Margulis es una bióloga norteamericana, cuya mirada holística trata de aunar diversas ciencias y afrontar desafíos interdisciplinarios entre química, geología y las ciencias de los organismos vivos. Uno de sus aportes fundamentales es la «endosimbiosis» que explica el origen simbiótico de la célula eucariota. Su hipótesis más conocida, y también más polémica, afirma que la aparición de dichas células eucariotas, que son las que tienen un núcleo con su material hereditario -un paso fundamental en la evolución de la vida-, se debió a la incorporación mediante simbiosis de varias células procariotas, que son las que no tienen ese núcleo celular diferenciado. Para Margulis, esta simbiogénesis ha sido y es la base de todas las novedades biológicas, una teoría contraria al neodarwinismo, que defiende la selección natural. Esta teoría de la evolución de los microorganismos entró en resonancia rápidamente con la teoría formulada por James Lovelocke (1979) conocida como la «Hipótesis Gaia», que sostiene que «la biosfera, esto es la vida sobre la Tierra, es un todo armónico, una conjunción activa entre seres vivos e

inertes, es decir una entidad autorregulada con capacidad para mantener la salud del planeta en su conjunto mediante el control del entorno físico y químico, una especie de superorganismo capaz de autorregularse» (Álvarez Suárez, 1993:9).

Ambas, resultan ser visiones revolucionarias, y no poco controvertidas, acerca del papel de los seres vivos en la regulación de las condiciones de habitabilidad de nuestro planeta:

Las ideas fundamentales que hemanan a estas teorías son dos:

1. El planeta es un «sistema super orgánico» (hipótesis fundamental de la teoría Gaya).
2. La evolución es el resultado de procesos cooperativos, no competitivos (idea principal de la endosimbiosis).

Margulis ha pasado la mayor parte de su vida luchando por aprender y enseñar un concepto de ciencia-diferente. La lección que Margulis nos enseña con sus teorías de gran complejidad científica es una muy simple y de gran calado: la evolución celular no es fruto de la mutación casual, ni de la competencia, sino de la cooperación. Cooperación entre organismos, y con el medio ambiente; esos son los agentes directores de la selección natural, y no la competitividad entre individuos. [...]Creemos, y así es considerada por muchas de las personas ajenas a la investigación científica de alto nivel, que esa tesis tiene repercusiones a niveles externos a la ciencia. Tiene repercusiones filosóficas, sociológicas, psicológicas... es más, interactúa con muchas facetas de la vida humana, pues precisamente su base científica es esa: la interrelación de toda vida en el planeta. (Caballero Guiral, 2001:138-139).

3.4.3. Los campos de resonancia mórfica.

Rupert Sheldrake, doctor en Bioquímica por la Universidad de Cambridge y autor de la teoría de los Campos de Resonancia Mórfica o de los campos morfogenéticos (1981), sostiene que la información puede circular entre organismos de la misma especie sin mediar efectos espaciales (obviando la dimensión espacial, tal y como la comprende la mecánica clásica). Los *campos mórficos* son, para este biólogo, un campo hipotético que explicaría la evolución simultánea de la misma función adaptativa en poblaciones biológicas no contiguas. Según esto, sería como si dentro de cada especie del universo, sea ésta una partícula o una galaxia, un protozoo o un ser humano, existiera un vínculo que actuara instantáneamente en un nivel subcuántico fuera del espacio y el tiempo. Este vínculo es lo que denomina campo

mórfico o morfogenético. La repetición de un evento hace que se forme un campo mórfico que es determinante para futuras apariciones del evento:

Esta idea permite ver el funcionamiento de la memoria individual, la herencia de los instintos, las capacidades de conducta como aspectos diferentes de un mismo fenómeno. Todos dependen de la resonancia mórfica, pero el funcionamiento de la memoria individual es más específico que la herencia de instintos y conductas. La memoria, las capacidades individuales de aprendizaje operan contra el fondo de una memoria colectiva heredada por la resonancia mórfica de los miembros anteriores de la especie. En el reino humano, un concepto de este tipo ya aparece en la teoría junguiana del inconsciente colectivo como memoria colectiva heredada. La hipótesis de la resonancia mórfica permite considerar el inconsciente colectivo no sólo como un fenómeno humano sino como un aspecto de un proceso más general, en virtud del cual los hábitos se heredan en todo el mundo natural (Sheldrake, 1994:126).

Aunque sus planteamientos resultan extremadamente controvertidos para la comunidad científica, que no los considera en absoluto probados, la importancia de las ideas que aporta Sheldrake, como cuestionamiento del punto de vista cartesiano,⁵⁴ radica en que permite entender la circulación de la información de un modo muy distinto al que nos ha provisto la concepción materialista de la ciencia clásica con sus limitaciones espacio-temporales. Lo que para la corriente científica dominante raya con la excentricidad, resuena con la nueva idea de que el Universo es un *continuo de información*⁵⁵ y su relación con la noción de *campos de información cerrados* y *campos de información abiertos* y es por ello, precisamente, que lo aportamos en este estudio, como una prueba de que también desde la perspectiva biológica existen científicos mirando a la vida desde los márgenes del *main stream*.

⁵⁴En una reciente entrevista disponible en [http://www.tendencias21.net/Rupert-Sheldrake-La-ciencia-debe-cuestionar-sus-propios-dogmas-para-expandirse_a18278.html], Rupert Sheldrake afirma: «La principal diferencia entre los dogmas religiosos y los científicos es que la gente religiosa sabe que sus creencias son creencias. Las personas que creen en el materialismo científico dogmático, a menudo no son conscientes de que sus creencias son creencias. Simplemente piensan que conocen la verdad. En este sentido, sus creencias son incluso más dogmáticas que las de los fundamentalistas religiosos».

⁵⁵ Esta idea y la definición de estos conceptos, la retomaremos más adelante cuando revisemos el concepto de INFORMACIÓN desde la perspectiva de la Filosofía Vedanta Advaita.

3.5. Las Ciencias Cognitivas y la Neurociencia.

Las ciencias cognitivas estudian la cognición, los sistemas cognitivos, la inteligencia. Comprenden un amplio conjunto de ciencias y disciplinas como las neurociencias, psicología, psicolingüística, inteligencia artificial, etología, antropología y filosofía, entre las principales. Se caracterizan por su interdisciplinariedad; la cognición, entendida en sentido amplio, hace referencia a procesos de adquisición, elaboración, recuperación y utilización de información para resolver problemas. El procesamiento de información, también en sentido amplio, es propio de la mente humana, la mente animal y la inteligencia artificial. Hombres, animales y máquinas son, en este sentido, sistemas que consumen información y objeto de estudio de las ciencias cognitivas (García, 2007).

Técnicas como la neuroimagen o las resonancias magnéticas cerebrales, han posibilitado a los científicos, muy recientemente, estudiar el comportamiento de los cerebros vivos, conocer cómo se desarrollan a lo largo de la vida y descubrir nuevas evidencias desconocidas previamente. Para la presente investigación es esencial detenerse en este territorio y tratar de obtener una perspectiva adecuada al proceso y al contexto en el que se ha ido desplegando la mirada sobre la forma y el acto del conocer.

En la historia reciente de las ciencias cognitivas pueden distinguirse dos etapas: una desde la Segunda Guerra Mundial hasta la década de 1970 y otra que se desarrolla en la década de 1980 y, especialmente, en los años 90 y hasta nuestros días. En 1948, en el Simposio de Hixon, en Pasadena, California, se vivió lo que se vino a llamar la revolución cognitiva por la interdisciplinariedad de las investigaciones: el matemático John Von Neumann planteó la analogía entre el ordenador y el cerebro. El neurofisiólogo y matemático Warren McCulloch abordó el procesamiento de información en el cerebro. El psicólogo K. Lashley cuestionó los supuestos básicos del conductismo, que era la tradición dominante en psicología, esbozando un programa de investigación cognitivista. Otra fecha clave es 1956, año de celebración en el Instituto de Tecnología de Massachussets, del Simposio sobre Teoría de la Información. Nuevamente, allí se dieron cita investigadores muy notables. Los informáticos Allen Newell y Herbert Simon presentaron la “Máquina de la Teoría Lógica”, que era un avance de lo que pronto se configuraría como

inteligencia artificial. El lingüista Noam Chomsky presentó “Tres modelos de lenguaje”, en el que criticaba el enfoque de la Teoría de la Información de Shannon así como la teoría conductista, como inadecuadas para dar cuenta de la actividad lingüística y adelantaba el enfoque transformacional de la gramática como competencia innata y universal. El psicólogo George Miller señalaba los límites de la memoria humana.

A mediados de los años setenta se fundó la Sociedad de Ciencias Cognitivas en EEUU y se publicó por primera vez la revista *Cognitive Science*. Desde entonces, tanto en EEUU como en Europa, cada vez mayor número de universidades tienen estudios sobre estas ciencias, a las que se concurre tanto desde una perspectiva de ingeniería y computación, como desde una perspectiva psicológica o filosófica.⁵⁷

Las ciencias cognitivas venían estudiando la mente y el comportamiento desde diferentes territorios, cuando, y a tenor del enorme incremento de los estudios sobre neurología que se llevaron a cabo en los años 90, pareciera que los científicos de la última década del siglo XX se hubieran vuelto locos de repente. Una auténtica euforia se desató y por doquier surgían estudios sobre el funcionamiento del cerebro. Este incremento de la actividad neurocientífica tiene gran parte de su explicación en el proyecto *Década del Cerebro*: una iniciativa con el apoyo institucional de la Biblioteca del Congreso (LC) y del Instituto Nacional de Salud Mental (NIMH) de EEUU. El asunto de la investigación científica sobre el cerebro había sido tomado en Norteamérica como una cuestión de estado, semejante a las carreras espaciales de décadas precedentes y se consiguió ampliar el rango de influencia a toda la esfera científica occidental. En 1989, la resolución 174 del Congreso “*House Joint Resolution*” (National Institute of Mental Health), se propuso una serie de objetivos a cumplir⁵⁸, y el propio presidente George Bush lo presentó públicamente 17 de julio de 1990. Se inició una colaboración activa entre neurocientíficos y científicos cognitivos para entender cómo funciona la mente y cuáles son y cómo operan sus bases cerebrales. Durante esta década, más de 1000

⁵⁷ Véase el prefacio de THAGARD, P. (2005): *La mente. Introducción a las ciencias cognitivas*, Buenos Aires, Katz, 2008

⁵⁸ Ver Martín-Rodríguez, J.F. et al (2004): La década del cerebro (1990-2000): algunas aportaciones, en *Revista Española de Neuropsicología*, 6, 3-4, pp.131-170.

neurocientíficos se inscribían cada año a la Sociedad para las Neurociencias de EEUU (Martín-Rodríguez *et al.*, 2004:154).

Con este auge, la neurociencia y las ciencias cognitivas han pasado a ser áreas de desarrollo de enorme impacto económico, y por lo tanto, hemos de inferir, que también muy influyentes política y socialmente. (Algunos psiquiatras han empezado a denunciar algunos efectos colaterales.)⁵⁹

3.5.1. El impacto de la plasticidad cerebral en la concepción de la cognición.

A raíz del estudio de las células nerviosas en las últimas décadas se ha descubierto que el cerebro es capaz de cambiar su estructura y su configuración al ritmo de su entorno y que es capaz de seguir haciéndolo, en contra de lo que se había creído, a lo largo de toda su vida. Las recientes contribuciones neurobiológicas muestran cómo el cerebro es una red que se modifica a sí misma; la plasticidad de la red neuronal indica que estamos programados para cambiar a medida que aprendemos, lo cual deshace antiguas creencias de condicionamientos o envejecimiento y muerte de las células nerviosas.

La predisposición genética con la que el hombre nace es el sustrato, y sin embargo, los neurocientíficos explican (Bear *et al.*, 2001) que las neuronas se reconectan constantemente y que su mecanismo sináptico está en permanente cambio, en función de la experiencia vivida. Ahora bien, normalmente, las acciones tienden a automatizarse al elegir la de menor gasto de energía. Así se explica que sea preciso hacer un esfuerzo suplementario para salir del hábito creado, del surco sináptico que han establecido las neuronas al interconectarse.

⁵⁹ En este punto procede incluir una digresión sobre hacia dónde parece estar conduciendo la preocupación por la mente. Veasé: Frances, A. (2014): *¿Somos todos enfermos mentales?*, Barcelona, Ariel, en donde este psiquiatra neoyorkino, que dirigió durante años el *Manual Diagnóstico y Estadístico* (DSM), por el que se definen y describen las diferentes patologías mentales, hace autocrítica y cuestiona que este manual, considerado como principal referente académico de la psiquiatría, colabore en la creciente medicalización de la vida en favor de la industria farmacéutica.

Estos mecanismos de plasticidad actúan a lo largo de nuestra vida y determinan significativamente el devenir humano. Por esta razón, de algún modo, se habla de la capacidad creadora de nuestro propio cerebro, en tanto que «podemos considerarnos estructuras autogeneradoras.» (Bernal, 2011). La plasticidad neuronal es la prueba de que el cerebro no es un mero reflejo del mundo exterior, ni producto exclusivo de su genética, sino que puede ser construido en función del pensamiento e imaginación, y también reparado, desde nuestra capacidad interpretativa y constructiva.

El cerebro recibe y elabora información a través de los órganos de los sentidos. En un complejísimo proceso, se completa la información recibida con la guardada en la memoria. Y junto a un cerebro sensorial tenemos un cerebro motor, ya que también dirige el movimiento, tanto las acciones físicas como las mentales. La neurociencia actual nos ha enseñado que la emoción puede ser estudiada como la razón. Ha demostrado que el cerebro emocional es el responsable de toda actividad creativa, de motivar la acción y de impulsarla (LeDoux, 1999). El sistema límbico, pues, sirve de generador de apetencias, impulsos, emociones y estados de ánimo que dirigen nuestro comportamiento.

El poder de movilización parte del cerebro emocional. Las emociones juegan un papel destacado en la función adaptativa del cerebro, puesto que ellas facilitan la influencia de los genes en nuestra conducta para tratar de asegurar la supervivencia o el bienestar, para darnos información de nuestro estado físico, de nuestra relación con el exterior y con nuestro propio yo, así como para proporcionar ayuda en la elección de metas (Damasio, 2010; Pinker, 2003). No se trata de entender el comportamiento humano como una mera manifestación genética, pero tampoco como una plasticidad ilimitada al estilo del viejo conductismo. En realidad, no todos los genes que poseemos se activan; unos se expresan y otros no, en función de la experiencia y de las influencias del medio ambiente.

3.5.2. Cerebro y cognición

Las neurociencias investigan el sustrato de la cognición: el cerebro. Podría decirse que se ha tomado el cerebro como el campo de operaciones y, examinando sus propiedades, redes, actividad, etc., se aproximan a estudiar cómo se produce la cognición. En biología y medicina la teoría de la evolución ha sido incorporada, y hoy se da por aceptado que el ser humano procede «con altísima probabilidad de los primates no humanos que lo han precedido. [...] Probablemente, el crecimiento del cerebro que ha permitido esta evolución se debe al desarrollo de nuevos sistemas de representación de la realidad» (Rubia, 2000:49).

Sin embargo, las Ciencias Cognitivas empezaron con lo que llama Cibernética y los líderes iniciales de este movimiento creyeron que los fenómenos mentales podrían ser mejor estudiados desde una perspectiva matemática y computacional que desde la filosofía y la psicología. Como muy bien se dio cuenta Francisco Varela y señala César Ojeda (2001), «este inicio cibernético es la tendencia humana a imitar a los seres vivos, incluido al mismo ser humano a través de artilugios [...] si se trataba de crear inteligencia, lo imitado debía ser el cerebro, puesto que parece aceptarse con muy pocas reservas que este es el órgano de aquella.» El nacimiento de la Inteligencia Artificial tiene mucho que ver con ese deseo y reseñamos con especial cuidado aquí, pues así lo hace notar Varela (Ojeda, 2001), que el problema que de ahí surge es que «la inteligencia fue definida por lo que hacían las máquinas que conocemos como ordenadores, es decir, por las propiedades del artilugio y no del original.»

Descartes planteó la cuestión de las relaciones de la mente con el cerebro y el sistema nervioso, al localizar el punto de contacto entre el alma y el cuerpo en la glándula pineal, (Wozniak, 1992); pero, al mismo tiempo, al trazar una radical distinción ontológica entre el cuerpo como extensión y la mente como puro pensamiento, el padre del cartesianismo, en su búsqueda de la certidumbre, habría creado paradójicamente un caos intelectual. «La solución de la glándula Pineal habría sido auto-contradictoria, ya que suponía la afirmación de una sustancia que era pensante y extensa a la vez, lo cual choca con la propia definición cartesiana de sustancia» (Bächler, 2005).

No obstante esta contradicción, las ideas de Descartes en el sentido de ubicar el epicentro de las funciones mentales en el cerebro, se han visto reforzadas por un enorme caudal de investigaciones llevadas a cabo durante los últimos ciento cincuenta años sobre la estructura y el funcionamiento del sistema nervioso. «Desde el localizacionismo extremo de la antigua frenología, hasta el neo-localizacionismo actual

de la moderna neurociencia, los científicos se han empeñado en encontrar la residencia física de las funciones mentales en el sistema nervioso, específicamente en el encéfalo». (Bächler, 2005, 162)

El desarrollo de las técnicas de investigación del cerebro ha permitido grandes avances en la comprensión de los mecanismos neurofisiológicos del sistema nervioso central.

Entre otros, se han delimitado las diferentes áreas de la corteza cerebral encargadas de recibir y procesar la información y controlar las reacciones musculares; se ha determinado la existencia de las áreas de asociación que interpretan, integran y coordinan la información proveniente de las áreas sensoriales y motoras (permitiendo el funcionamiento mental superior); y, finalmente, se ha establecido la interrelación entre los hemisferios cerebrales y sus respectivas funciones generales, determinándose así la compleja vinculación entre la localización de las funciones mentales y la actividad del cerebro como un todo. De esta forma, la investigación científica sobre el sistema nervioso ha permitido replantear el alcance del problema mente/cuerpo, trasladando el análisis desde una relación amplia (mente/cuerpo), hasta una relación bastante más acotada (mente/cerebro). El énfasis de la discusión se ha centrado en las características del funcionamiento del sistema nervioso y su relación con los procesos mentales, dejándose de lado el rol fundamental del cuerpo en tanto soporte de las emociones y del movimiento, como acción generadora de lo cognitivo. El problema es planteado actualmente en los siguientes términos: ¿Cómo se relacionan los procesos mentales y cerebrales?, ¿es posible explicar (reducir) los procesos mentales a partir de los procesos neurofisiológicos del sistema nervioso?, ¿son los procesos cerebrales idénticos a los procesos mentales? (Bächler, 2005:162)

Sin embargo, y aunque se avanza en topografiar el cerebro, por lo que respecta a la mente, hay visiones contrapuestas. Para Rubia esta resistencia está basada en la distinción cartesiana que considera a la mente como algo diferente del cerebro. «Mi postura es clara: considero a la mente inseparable del cerebro, y aún cuando sean cosas distintas, su naturaleza no es diferente hasta el punto de que

puedan considerarse de forma independiente, por consiguiente, si queremos analizar la evolución de la mente, habría que analizar la del cerebro» (Rubia, 2000:50)

Por su parte, Antonio Damasio, (2010), declara que la conciencia es un proceso evolutivo, que desarrollamos lo mismo que el lenguaje o la movilidad. Lo concibe como un proceso biológico que se organiza dentro del cerebro, aunque no se inscribe en ningún punto concreto, se crea mediante un complejo proceso en el que están implicados la corteza y el tronco cerebral en su constante interacción con el cuerpo.⁶⁰ Sin embargo, la mente consciente sigue siendo un misterio.

Lo que algunos llamaron la «fase cibernética de las ciencias cognitivas» (Varela *et al.*, 1991:62), pretendió sacar a la mente del dominio de psicólogos y filósofos para crear una ciencia de la mente. Algunos de los aportes que la cibernética hizo en los años cuarenta pasan por el uso de la matemática para comprender el sistema nervioso, la invención de máquinas procesadoras de información (base para el desarrollo de la inteligencia artificial); la aplicación de la teoría de sistemas a distintas ramas del saber: desde la ingeniería y la biología, hasta la economía, antropología, sociología, etc. «Los cibernéticos aspiraban a expresar los procesos mentales en mecanismos explícitos y procesos matemáticos» (:62).

La intuición central del cognitivismo es que la inteligencia –la humana incluida– semeja tanto la informática en sus características esenciales que *la inteligencia se puede definir como una computación de representaciones simbólicas*. [...] Según el cognitivista, el problema es cómo correlacionar la atribución de estados intencionales o representacionales (como creencias, deseos, intenciones, etc.) con los cambios físicos que sufre un agente cuando actúa. [...] Además de los niveles de la física y la neurobiología, el cognitivismo postula un nivel simbólico separado e irreductible en la explicación de la cognición. Más aún, como los símbolos son ítems semánticos, los cognitivistas también postulan un nivel semántico o representacional. (Varela *et al.*, 1991: 65-66)

⁶⁰ Entrevista a Antonio Damasio en El Periódico de Catalunya, 11/10/2010 disponible en: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ciencia-y-tecnologia/20101011/antonio-damasio-conciencia-proceso-halla-lugar-concreto/526566.shtml> (Consultada 3/12/2014)

Ray Jackendoff, en su libro «*La Conciencia y la Mente Computacional*», puso un nuevo foco de luz sobre la comprensión del problema de la conciencia. En esta obra Jackendoff (1998) colocó atención sobre lo que se ha llamado posteriormente, la «desunidad» del sujeto cognitivo, revelando cómo, mente y conciencia o más bien, computación y conciencia, serían dos aspectos eminentemente diferenciados del funcionamiento mental. Según Francisco Varela (1997) la aparente cohesión mental que experimentamos en la percepción del mundo (y de nosotros mismos), no sería más que una ilusión generada a partir de la estructura de la mente. Esta vivencia de unidad respecto de nuestro propio funcionamiento mental, así como del mundo percibido, estaría sustentada por una serie de aspectos y/o funciones que son en sí mismas claramente diferenciadas.

Jackendoff, distinguió los que pueden ser considerados los aspectos más gruesos del funcionamiento mental, a saber, la dimensión computacional y fenomenológica de la mente, donde la mente fenomenológica tiene que ver con la mente como el lugar donde se apercibe conscientemente, donde sucede la experiencia del mundo y las propias vidas interiores que cada uno llevamos, inaccesibles a los demás. El otro gran aspecto de *lo mental*, denominado mente computacional, considera la mente como un sistema de soporte y de procesamiento de la información. La mente en este último sentido actúa como el lugar del entendimiento, el conocimiento, el razonamiento y la inteligencia.

Para Jackendoff (1998), esta distinción permite considerar dos problemas de diferente tipo a la hora de analizar la relación mente/cuerpo:

[...] resulta así que la psicología tiene ahora no dos ámbitos de los que ocuparse, el cerebro y la mente, sino tres: el cerebro, la mente computacional y la mente fenomenológica. En consecuencia, la formulación de Descartes del problema mente/cuerpo se divide en dos cuestiones separadas. El problema mente fenomenológica-cuerpo es: ¿cómo puede un cerebro tener experiencias? El problema mente computacional-cuerpo es: ¿cómo puede el cerebro llevar a cabo el razonamiento? Además tenemos el problema mente/mente, es decir: ¿cuál es la relación entre los estados computacionales y la experiencia? (Jackendoff, 1998: 38-39, citado por Bächler, 2005).

Para resolver esta encrucijada planteada, puede ayudar el enfoque de Annie Marquier, matemática e investigadora de la conciencia, quien por muchos años ha

investigado la intersección de la ciencia y la conciencia (Marquier, 1998, 2006, 2010):

Los resultados de las numerosas investigaciones que se han llevado a cabo en neurología, neurobiología, neuroquímica y otros campos afines, permiten describir con precisión algunos circuitos situados en el cerebro físico que corresponden a diversas actividades de la conciencia, y, [...] indican que no es el cerebro el que genera la conciencia, sino que, por el contrario, es el nivel de conciencia del individuo el que determina qué partes del cerebro van a ser activadas. (Marquier, 2010:22)

La idea que subyace en esta posibilidad, viene a confirmar lo que Marquier sostiene un poco más adelante y que, como hipótesis, también sostiene esta investigación, y es que: «nuestra percepción de la realidad, no es necesariamente la realidad. Nuestra percepción depende directamente del circuito que la conciencia utilice para percibir la realidad.»(2010:22)⁶¹. En cierto modo, la neurociencia también viene a corroborar lo que ya veíamos con la física cuántica. Pero, mientras los filósofos han seguido preguntándose dónde se asienta la mente consciente, algunos otros profesionales de la medicina han aportado datos concretos de cómo funciona la conciencia y el cerebro.

⁶¹ A este respecto, proporcionamos aquí el testimonio de la neuróanatomista, Jill Bolte Taylor, en Charles TED: [<https://www.youtube.com/watch?v=wsVhmdFulU>]

3.5.3. El misterio de la mente consciente.

El funcionamiento del cerebro es, para muchos teóricos, lo único importante a explicar pues de ello derivan el resto de las explicaciones sobre la conciencia. Otros, casi dan por hecho lo que la conciencia es: John Searle, por ejemplo, dice que conciencia «alude a aquellos estados del sentir y del advertir que típicamente dan comienzo cuando despertamos de un sueño sin sueños y continúan hasta que nos dormimos de nuevo [...] Así definida la conciencia se enciende y se apaga» (Searle, 2000, 19).

Por su parte, J.R. Abdala sostiene que la conciencia «sería un rasgo de elevado nivel del cerebro, pero no puede reducirse a un fenómeno en tercera persona que sea estudiado por los neurocientíficos. La conciencia implica un estado y procesos subjetivos que sólo pueden ser experimentados por un sujeto consciente y que por lo tanto está en el dominio de los fenómenos de la primera persona» (Abdala, 2002:11)

Hace unos años el debate sobre la conciencia se reactivó debido a las propuestas de un filósofo australiano, Davis Chalmers, que planteó lo que denominó *el problema difícil* sobre la conciencia. Para Chalmers, el procesamiento de los estímulos ambientales por el cerebro, la integración de la información o la producción de informes sobre los estados internos son los *problemas fáciles* de la conciencia. El *problema difícil* para este autor consiste en la pregunta «¿Por qué todo ese procesamiento está acompañado por una vida interna que experimentamos?» (Chalmers, 1996:16). Ante lo cual, propone una teoría de la conciencia basada en los conceptos de información y de supervivencia y afirma, que la conciencia es un fenómeno universal, una propiedad básica existente en la naturaleza y que, por lo tanto, aún cuando existirían grados variables de ella en los seres y objetos del mundo, prácticamente todos presentarían conciencia, algo que para Chalmers, resulta difícil hacer comprensible debido la confusión existente entre conciencia y autoconciencia. Por otra parte, nuestras experiencias conscientes serían de un carácter tan sofisticado que no facilitan la imaginación de la experiencia consciente de una piedra o, en el mejor de los casos, de un ratón. La razón fundamental por la cual la conciencia sería una propiedad básica de la naturaleza es que ella está asociada al concepto de información. Más adelante comprobaremos

cómo, en este punto, las tesis de Chalmers resuenan con la perspectiva del Vedanta Advaita y en concreto, con la exposición realizada en *Los campos de cognición* por el filósofo Sesha (2003).

Para Chalmers, este concepto de información, tal y como aparece en la teoría de Shannon, hace referencia a una noción formal o sintáctica, relacionada con un estado seleccionado a partir de un conjunto de posibilidades (dentro de los cuales el más básico es el bit). La información así entendida tendría siempre un aspecto físico y otro fenoménico. Físicamente realizada, la información sería «una diferencia que hace una diferencia», o que está asociada a un camino causal. La información realizada fenoménicamente, en cambio, tiene que ver con «las cualidades intrínsecas de las experiencias y la estructura entre ellas, es decir, las relaciones de similitudes y diferencias entre ellas y su estructura combinatoria intrínseca» (Chalmers, 1996: 360).

La información, como una propiedad que presenta siempre ese doble aspecto, permitiría la conexión entre los dominios físicos y fenoménicos del mundo. Así, «una experiencia consciente es una realización de un estado de información; un juicio fenoménico se explica mediante otra realización del mismo estado de información. En un sentido, postular un aspecto fenoménico de la información es todo lo que necesitamos para asegurarnos que esos juicios son verdaderamente correctos: existe un aspecto cualitativo en esa información que se muestra directamente en la fenomenología y no sólo en un sistema de juicios» (Chalmers, 1996: 369)

Dos eminencias galardonadas con el Nobel de física como Schrödinger y Wigner⁶² sugieren que la realidad no ha de buscarse en la materia sino en la conciencia y en la percepción. Cabe preguntarse, ¿qué sucede entonces con la cognición? Ante lo que el eminente neurocientífico, Antonio Damasio responde⁶³:

⁶² Ver: Schrödinger, E. (1983) *Mente y materia* (1988) *Mi concepción del mundo*, ambos editados en Barcelona, Tusquets y Wigner, E. (1960) *The Unreasonable Effectiveness of Mathematics in the Natural Sciences* *Communications in Pure and Applied Mathematics*, vol. 13, No. I (Febrero 1960). New York: John Wiley & Sons, Inc.

⁶³ Antonio Damasio, charla TED: La búsqueda por comprender la conciencia, Marzo 2011. [http://www.ted.com/talks/antonio_damasio_the_quest_to_understand_consciousness?language=es]

Desde los comienzos de la filosofía y sin duda, a lo largo de la historia de la neurociencia, éste ha sido un misterio que siempre se ha resistido a la elucidación y ha planteado grandes controversias. E incluso hay muchos que piensan que no deberíamos tocarlo; deberíamos dejarlo como está, que no será resuelto. Yo no lo creo, y creo que las circunstancias están cambiando. Sería ridículo afirmar que sabemos cómo se crea la conciencia en nuestros cerebros, pero desde luego, podemos comenzar planteando la cuestión y empezar a ver el desarrollo de una solución.

Lo más desafiante de los estudios sobre el cerebro resulta del hecho de que cuando los científicos se preguntan qué es la mente o qué es la conciencia, aún todavía, deben entrar en el territorio de lo especulativo y fenomenológico:

Todos tenemos un sí mismo. Tenemos un yo que está presente involuntariamente en nuestras mentes en este momento. Somos dueños de nuestras mentes. Y tenemos la sensación de que cada uno de nosotros está experimentando esto, y no la persona sentada a su lado. Así que, para tener una mente consciente, tendrán un sí mismo dentro de la mente consciente. Por lo tanto, una mente consciente es una mente con un sí mismo en ella. El sí mismo introduce la perspectiva subjetiva en la mente, y somos completamente conscientes cuando el sí mismo viene a la mente. Entonces lo que necesitamos saber para abordar este misterio es, en primer lugar, cómo la mente se une al cerebro y segundo, cómo se construye el sí mismo. Pues bien, el primer problema es relativamente sencillo, pero es algo que se ha abordado progresivamente en neurociencia. Y está bien claro que para constituir la mente, es necesario construir mapas neuronales. (Damasio, A. en *La búsqueda por comprender la conciencia*.)

3.5.4. El cerebro emocional.

Los neurocientíficos han generado una topografía cerebral que les acerca con creciente precisión a los mapas neuronales de los que nos habla Damasio. También saben que no es posible tener una mente consciente si no existe actividad entre la corteza cerebral y el tronco cerebral, algo que los humanos comparten con otras especies de mamíferos superiores, cuyos cerebros tienen un diseño muy similar al nuestro.

Todo lo que percibe a través de los sentidos (vista, oído, olfato, gusto y tacto) se transmite al cerebro, a un lugar denominado "tálamo". Y, desde ahí, según su estado de conciencia, la información captada podrá tomar diferentes caminos, correspondientes a distintas partes del cerebro. Según el camino seguido, la percepción que tenga de lo ocurrido entrañará una serie

de reacciones físicas, emocionales y mentales más o menos adecuadas a la situación y que no dependen sólo de ésta, ni mucho menos, como la mente racional podría hacer creer (como es bien sabido, dos personas pueden vivir una misma situación de forma muy distinta). En realidad, dependen sobre todo del circuito que se utilice para tratar la información. (Marquier, 2010: 24)

David Servan-Schreiber (2003), ha dedicado buena parte de sus investigaciones sobre la cognición a estudiar la prevalencia emocional que se registra en función de las experiencias y de las elecciones hechas por los circuitos neuronales. En dichas elecciones, las emociones jugarían un papel fundamental, sobre todo porque los circuitos pueden ser modulados y modificados desde atajos primarios (rápidos y seguros que se utilizan para asegurar la supervivencia) a circuitos secundarios y terciarios, más evolucionados y conscientes. Los seres humanos pueden evolucionar a través del aprendizaje de reacciones mecánicas y primarias correspondientes a los atajos primarios hacia respuestas más elaboradas que implican criterios de percepción que tienen en cuenta mayor número de variables cognitivas, desde el cerebro emocional al córtex frontal. Sin embargo, mientras «con la evolución y el desarrollo de los cuerpos emocional y mental, ha aparecido el sufrimiento» (Marquier, 2010: 28) también se han desarrollado «memorias sin carga emocional que posibilitan vivir sin sufrir y ser conscientes de nosotros mismos» (Marquier, 2006, 2010).

Desde finales de los años noventa, en el hospital Shadyside de la Universidad de Pittsburg, en Estados Unidos, el profesor Servan-Schreiber ha explorado cómo aliviar la depresión, la ansiedad y el estrés mediante una combinación de métodos que suelen utilizar el cuerpo en lugar del lenguaje. Su programa basa su técnica en el conocimiento de que el cerebro emocional tiene normalmente su funcionamiento independiente del neocórtex y que el lenguaje y la cognición sólo tienen una influencia limitada sobre aquel (Servan Schreiber, 2003: 18-19). El cerebro emocional controla todo lo que rige el bienestar psicológico y una gran parte de la fisiología del cuerpo: el funcionamiento del corazón, la tensión arterial, las hormonas, el sistema digestivo o incluso el inmunitario. Según sus investigaciones, del mismo modo, los desórdenes emocionales son consecuencia de los desórdenes de este cerebro emocional o límbico –que cuenta con «una arquitectura distinta, una

organización celular diferente, e incluso con propiedades bioquímicas distintas del resto del neocórtex, es decir de la parte más evolucionada del cerebro, que es la sede del lenguaje y el pensamiento» (:19)– y en muchas ocasiones tienen origen en experiencias dolorosas vividas en el pasado e impresas de manera inconsciente (por tanto imborrable) en dicho cerebro límbico.

Las nuevas ciencias de la mente necesitan ampliar sus horizontes [...] la cultura científica occidental requiere que veamos nuestros cuerpos no sólo como estructuras físicas sino como estructuras vividas y experienciales, es decir como “externos” e “internos”, como biológicos y fenomenológicos. (Varela et al, 1991:17)

Alguien que se ha preocupado en España de relacionar la dimensión emocional con el procesamiento cognitivo aplicado a la recepción de los mensajes procedentes de las pantallas es Joan Ferrés i Prats. «Si las emociones son energía canalizada en una dirección. Si son predisposiciones a pensar y a actuar de una determinada manera, hay que ser muy conscientes de todas aquellas experiencias, que como la interacción con las pantallas, contribuyen a configurar nuestra base de datos emocional» (Ferrés, 2014: 60). En su papel relevante como educador, Ferrés plantea como un desafío para la educación en el nuevo entorno comunicativo la gestión de las redes mentales y emocionales, en la misma medida en la que se gestionan las redes digitales y la convergencia tecnológica. (:117) Desde este trabajo, y en lo que nos corresponde al planteamiento del estudio de *l Lugar de la Herida*, asumimos –y tendrá su reflejo en el modelo de estudio que propondremos– la insoslayable dimensión de lo emocional como una variable necesaria, dada su capacidad de colorear la mirada y, por lo tanto, el mundo resultante de dicha mirada.

3.5.5. Construyendo puentes.

La propuesta de Varela, Thompson y Rosch de «construir un puente entre mente en la ciencia y mente en la experiencia mediante la articulación de un diálogo entre las ciencias cognitivas y la psicología meditativa budista» (Varela et al., 1991:21) tiene la orientación pragmática de ampliar progresivamente la auto-experiencia humana y aumentar nuestra auto-comprensión y no se nos escapa que, para el mundo científico representa un enorme desafío incorporar los puntos de vista de una filosofía tan alejada de su método, como la budista (del mismo modo, como veremos después, puede suceder con los planteamientos de la filosofía Vedanta Advaita). No obstante, también somos conscientes de cómo aún se discute profusamente entre psiquiatras⁶⁴ y psicólogos y, aún filósofos,⁶⁵ si el psicoanálisis tal y como lo formuló Freud y las escuelas que lo han sucedido, es o no digno de considerarse una ciencia competente para el estudio de la psique humana.

Llegar a comprender la verdadera naturaleza del ser humano y de su entorno supone adentrarnos a través de la maraña densa que la historia, interpretada por la ciencia y la filosofía, ha construido sobre ella. Ken Wilber (1985), en la introducción a su obra *La conciencia sin fronteras* apuntó:

⁶⁴ Traemos aquí como ejemplo la siguiente cita: «De igual modo que la teología no es una ciencia, pues con Dios no se puede operar, el psicoanálisis tampoco lo es, pues es imposible operar con el Inconsciente, dado que las operaciones humanas siempre son corpóreas y ni Dios ni el Inconsciente son términos fisicalistas. El contraste del psicoanálisis con la neurociencia, que opera con el cerebro mediante magneto o electro-encefalogramas (sin perjuicio de su lejana semejanza con la frenología decimonónica), o con la psiquiatría médica, que actúa sobre conductas observables –intentos de suicidio, actividad alucinatoria, etc.- con medios químicos (fármacos), es por tanto total. Además, en el psicoanálisis no es posible, no ya neutralizar la subjetividad del paciente (es difícil levantar una ciencia a partir de casos singulares no universalizables), sino la subjetividad del terapeuta. Un mismo caso expuesto a varios psicoanalistas puede dar lugar a múltiples interpretaciones profundamente divergentes, no hay consenso, lo que es impensable en matemáticas, en física o en química. [...] Un tercer y último argumento contra la cientificidad del psicoanálisis sería el popperiano: el de la no falsabilidad de la teoría psicoanalítica, que recuperamos pese a ser tangencial con respecto a nuestra concepción práctica de las ciencias. Para Popper, el dilema epistemológico está servido: o bien el paciente confiesa y con ello corrobora la interpretación del psicoanalista; o bien, se niega a aceptarla y, entonces, la corrobora aún más y mejor gracias a la teoría *ad hoc* de la represión » (Intervención de Carlos Madrid Casado en la mesa redonda, *Ciencia, Arte, Filosofía y Psicoanálisis*, celebrada el 19 de octubre de 2013 en el Instituto Francés de Madrid dentro de la Jornada Momento actual: desafíos para el Psicoanálisis, recuperado de <http://www.nodulo.org/ec/2013/n141p03.htm> , el 10/01/2015)

⁶⁵ Veasé: Bueno, G. (1982): «Psicoanalistas y epicúreos. Ensayo de introducción del concepto antropológico de *heterías soteriológicas*», *El Basilisco*, nº 13, pp. 12-39.

Efectuamos una división artificial en comportamientos de lo que percibimos: sujeto frente a objeto, vida frente a muerte, mente y cuerpo, dentro y fuera, razón e instinto, y así recurrimos a un divorcio causante de que unas experiencias interfieran con otras y exista un enfrentamiento entre distintos aspectos de la vida. (1985:17)

La importancia de esta forma bipolar de divisiones que establecen líneas de conocimiento, «es que siempre tendemos a tratar la demarcación como si fuera real, y después manipulamos los opuestos así creados. Aparentemente, jamás cuestionamos la existencia de la demarcación como tal. Y como creemos que ésta es real, imaginamos tercamente que los opuestos son irreconciliables, algo que está para siempre separado y aparte» (Wilber, 1985:17)

Josep M. Català Domenech, quien ha estudiado profusamente la fenomenología de las imágenes en esta era de la cultura visual (1993, 2001, 2005, 2010) para elaborar una epistemología visual, examina el proceso que sigue el pensamiento tradicionalmente racional, desde su forma ideal a nuevas formas de reflexión. Destaca una fase dialéctica que «sólo es crítica de una manera mecánica» (2005:183), puesto que para eso, precisa este autor, «debe situarse fuera del mundo del funcionamiento de lo real y por lo tanto no puede afirmar que se ocupe tanto del fenómeno en sí como de su propia postura con respecto a este». Esta polaridad, «corresponde de hecho a la típica separación entre el sujeto y el objeto» (2005:184) y resulta ser ideal porque desde la perspectiva que adopta el pensamiento racional, los objetos «o mundo de funcionamiento de lo real, queda *sujeto* a una visión determinante del mundo de la reflexión» (2005:184). Sobre los aportes de Català Domenech y de cómo afecta a la mirada su perspectiva, volveremos a ocuparnos en esta fase teórica más adelante, cuando abordemos la mirada interfaz desde los estudios sobre la imagen.

Por lo que respecta al cine y al universo de la representación, Gerard Imbert asegura que la mirada «está cada vez menos asentada en la historia, en la idea de continuidad, articulación, progreso lineal, y más inscrita en el presente, la simultaneidad...» (2010: 565) y lo hacemos notar aquí, pues esta fundamentación teórica no olvida –aunque a veces pudiera parecerlo al lector– qué campo de conocimiento estamos tratando de indagar. Pero sigamos.

3.5.6. ¿Qué es conocer?

En tiempos de Copérnico, se superó la paradoja de aquella ilusión de que los planetas parecían retroceder en el espacio –se debía a un mal planteamiento de partida–, pues se supo entonces, gracias a su preclara intuición y sus demostraciones, que no giraban alrededor de la Tierra, sino que orbitaban en torno del Sol, superándose la duda.

Hoy, sucede algo parecido con el modelo interpretativo de la realidad que se sujeta en la dualidad, pues ello conduce a absurdos y paradojas epistemológicos tales como, por ejemplo, decir que el sujeto que conoce la realidad es diferente de lo conocido. Esa perspectiva de partida, se apoya en la afirmación de que las informaciones que constituyen el universo están separadas, lo cual requiere de la existencia de *fronteras*. (Sesha, 2003:39 y 395-399).

El ser humano asiste a la quiebra del paradigma asentado en una interpretación segmentada del mundo que se produce por la acción de un sujeto que contempla la realidad de manera diferenciada de sí. Desde esa perspectiva dual, sujeto y objeto diferenciados, la realidad es completamente cambiante en la mente del ser humano. La cognición es una de las funciones más complejas que se realiza en la naturaleza y, aunque la neurociencia haya realizado increíbles avances en los últimos años acerca del estudio de cómo funciona el cerebro, poco conocemos acerca de cómo se produce el proceso de conocer.

Se cree que la cognición es *representación mental*: se piensa que la mente opera manipulando símbolos que representan rasgos del mundo, o representan el mundo como si fuera de tal manera. De acuerdo con esta hipótesis cognitivista, «el estudio de la cognición en cuanto representación mental es el campo de estudio de las ciencias cognitivas. Un dominio independiente del de la neurobiología en un extremo y de la sociología y la antropología en otro» (Varela et al., 1991:32) La intuición de estos autores les lleva a dar la vuelta al argumento y proponen la designación *enactivo* para enfatizar su convicción:

[...] la cognición no es la representación de un mundo pre-dado por una mente pre-dada sino más bien la puesta en obra de un mundo y una mente a partir de una historia de la variedad de acciones que un ser realiza en el mundo. El enfoque enactivo toma seriamente, pues, la

crítica filosófica de la idea de que la mente es un espejo de la naturaleza e incluso aborda este problema desde el corazón de la ciencia. (Varela et al. 1991:33-34)

El enfoque enactivo «tiene la virtud fundamental [...] de ver *nuestras actividades como reflejos de una estructura sin perder de vista el carácter directo de nuestra propia experiencia.*» (Varela et al., 1991:36)

El filósofo y fenomenólogo Maurice Merleau-Ponty se encaró con el modo de conocer la experiencia humana y de ahí, surgió su crítica de la ciencia y la fenomenología al entender que son actividades teóricas que «explicaban nuestra existencia concreta y corpórea de un modo que siempre era *post-factum*» (Varela et al., 1991: 44) Para estos autores, dicha crítica se puede aplicar a la mayor parte de la filosofía occidental como «reflexión teórica. De este modo, la pérdida de fe en la razón, rampante en gran parte del pensamiento actual, se transforma simultáneamente en una pérdida de fe en la filosofía». Y llegados a este punto,

[...] si nos apartamos de la razón, si la razón ya no se toma como método para conocer la mente, ¿a qué recurrir? Una posibilidad es la sinrazón y, probablemente, a través de la teoría psicoanalítica, ha alcanzado mayor influencia en nuestra concepción occidental popular de la mente que ningún otro factor cultural. [...] Así, en la visión popular, conocer la mente “desde dentro” consiste en usar alguna versión de método psicoanalítico para escarbar en el inconsciente. La visión “popular psicoanalítica” queda sujeta a la misma crítica que Merleau-Ponty hizo a la ciencia y a la fenomenología. El método psicoanalítico opera dentro del sistema conceptual de un individuo. Ya sea que un individuo realice una tarea de asociación libre o utilice la lógica matemática, ya sea que tenga una larga conversación en la vigilia o enfrente el complejo lenguaje simbólico de los sueños, esa persona está realizando una actividad principalmente teórica; está conociendo la mente y realizando un análisis *post-factum*. (Varela et al, 1991:44-45).

3.5.7. Una renovación filosófica: la presencia plena.

Una de las apuestas revolucionarias y desafiantes para la ciencia que hicieron Varela y sus colaboradores, –y que ya había sido propuesta en los dominios de la física por otros estudiosos, como se ha visto más arriba–, fue la introducción de perspectivas diferentes que facilitaran nuevos métodos para investigar.

A estas alturas es preciso dar un paso audaz, [...] necesitamos ensanchar nuestros horizontes para abarcar tradiciones no occidentales de reflexión sobre la experiencia. Si en Occidente la filosofía ya no ocupa una posición privilegiada y fundamental respecto de otras actividades culturales, tales como la ciencia y el arte, entonces una plena apreciación de la filosofía y su importancia para la experiencia humana requiere que examinemos el papel de la filosofía en otras culturas. (Varela *et al.* 1991:45)

El paso para ensanchar el horizonte epistémico hacia las doctrinas no dualistas, confluye en la mirada de ciertas perspectivas de la filosofía oriental –donde ellos eligieron la atalaya de la tradición budista meditativa, este trabajo lo hará desde la perspectiva la tradición filosófica del Vedanta Advaita– y en la práctica de la presencia plena/conciencia abierta.

Por presencia plena se entiende el acto de atención en el que la mente está presente en la experiencia corpórea cotidiana. Nuestro hábito de atención más frecuente se basa en depositar el foco de la misma sobre los objetos externos o sobre los objetos mentales, a lo cual lo llamamos pensar. Las técnicas de presencia plena están diseñadas para retrotraer la mente desde su pensamiento y preocupaciones cotidianas, desde la actitud abstracta y teórica hacia la situación de la propia experiencia aconteciendo.

Mindfulness o práctica de la presencia plena tiene que ver con la atención. La atención es una cualidad continua que posee la mente y que, junto con la capacidad de ser consciente de sí, otorgan al ser humano su característica más específica. Parte de la premisa de que la atención es independiente de la mente y que puede entrenarse para aprender a observar los contenidos mentales (pensamientos, imágenes, emociones, percepciones, sensaciones), así como todo aquello que sucede en el entorno, sin interferencia de la pantalla mental. Resulta chocante para

muchos de nosotros, pues estamos acostumbrados a creer que para conocer hace falta pensar. Sin embargo no es así, para conocer tan sólo se requiere aprender a atender, es decir, aprender a observar y ser capaz de depositar la atención de manera sostenida sobre sí misma y/o sobre los objetos externos.

Cada vez mayor número de investigaciones avalan esta perspectiva, (García Campayo, 2008) tanto aquellas aplicadas al campo específico de la salud física y mental (Hick y Bien (Eds.) 2008; Moreno Coutiño, 2012), como las dirigidas al de la educación (Franco Justo, 2010, 2011; Ramos Díaz *et al.* 2012, por citar algunos ejemplos cercanos); así como la proliferación de programas universitarios de Experto, Máster Universitario y seminarios que han comenzado a florecer en el ámbito académico de nuestro país (San Pablo y Pacheco, 2013). Así mismo, esta técnica se está empleando ya en el ámbito de la Resolución de Conflictos y la Mediación (Ejido-López, 2013).

Jon Kabat Zin define presencia plena como «un tipo especial de conciencia que nos lleva a restablecer el contacto con los sentidos a todos y cada uno de los niveles» (Kabat-Zin, 2005:24). Desde una perspectiva No-dualista (*advaita*), Sessa, define la presencia plena como la capacidad de sostener de manera continuada la atención en el presente, de manera que se pueda hacer coincidir el *tiempo presente termodinámico* con el *presente cognitivo*⁶⁶. «El único modo en que el conocedor puede llegar a conocer lo conocido de inmediato, es decir sin lapso temporal alguno, es que el conocedor sea lo conocido y el conocido sea el conocedor» (Sessa, 2003:50)

De igual manera que la superficie de un estanque agitado refleja miles de soles, así es como una mente agitada refleja miles de *nombres* y *formas*. La multiplicidad ocurre en la ruptura de la *simetría fundamental*, ruptura que provoca la mente al reconocerse diferente de lo conocido. Asumir que la realidad dual es algo inexistente, lleva necesariamente a reconocer la aparente presencia de una mente *intermedia* entre una realidad ilusoria y otra a la que denominamos No-dual. Basta entonces impedir su *intermediación* a través del aquietamiento

⁶⁶ Cuando nos detengamos a escrutar el modelo de mapa que utiliza el Vedanta Advaita para cartografiar la mente humana, podremos especificar que lo que aquí llamamos *tiempo cognitivo* y que corresponde a la facultad de la atención de situarse de manera sostenida en niveles de conciencia diferentes: *sueño*, *pensamiento*, *observación*, *concentración* y *meditación*, de acuerdo a las distinciones que fija Sessa (2003, 2005).

de las fluctuaciones de la mente, para que la información que compone las diversas gradaciones de realidad se reorganice de forma No-dual. (Sesha, 2003:331)

Es muy fácil advertir en qué medida las personas no suelen estar presentes y la propensión que tiene la mente a divagar. « ¿Cómo puede una mente así transformarse en un instrumento capaz de conocerse a sí mismo?» (Varela et al. 1991:49) Y he aquí, entonces, uno de los puntos cruciales de la *teoría enactiva*:

Por “corpórea” aludimos a una reflexión donde se unen cuerpo y mente. [...] reflexión no es *sobre* la experiencia, sino que es *en* la experiencia en sí misma y que esa forma reflexiva de experiencia se puede realizar con presencia plena/conciencia abierta. Cuando se hace de esta manera se puede cortar la cadena de patrones de pensamientos y de pre-conceptos habituales y conducir a una reflexión abierta, es decir abierta a otras posibilidades aparte de las contenidas en nuestras representaciones del espacio de la vida. (: 52).

La neurociencia, gracias a algunos avances en el estudio del cerebro como las técnicas de neuroimagen y el procesamiento computerizado de las señales electroencefalográficas, ha posibilitado el estudio de los correlatos neurobiológicos de los pensamientos y las emociones con un grado de precisión que, hace tan solo treinta años, resultaba impensable. De igual modo, al estudiar la mente de los meditadores para conocer los efectos de la práctica de la atención plena en el sistema nervioso, se han obtenido nuevas comprensiones de cómo funciona la subjetividad sobre lo orgánico y se ha podido detectar cómo cambian las frecuencias vibratorias de las ondas cerebrales con dicha práctica, disminuyendo la actividad en las regiones relacionadas con la ansiedad y el estrés, tales como la amígdala y el córtex.⁶⁷

⁶⁷ Ricard, M., Lutz, A., & Davidson, R. J. (2014). Mind of the meditator. *Scientific American*, 311(5), 38-45. y Hasenkamp, W. et al. (2012) Mind Wandering and Attention during Focused Meditation: A Fine-Grained Temporal Analysis of Fluctuating Cognitive States, *NeuroImage*, Vol. 59, No. 1, pages 750–760; January 2, 2012.

En los últimos años son numerosos los estudios dedicados a comprender cómo influye en el cerebro la práctica de un tipo de atención correlativa a estados de contemplación y meditación.⁶⁸

⁶⁸ Ofrecemos una recopilación que corresponde al trabajo realizado por Salinas Álvarez, B. (2015): *Enfermedades emergentes, químicos y ondas*, Segovia, España. (Aún inédito a fecha de octubre 2015).

Daniel M. Campagne, (2004) detalla pomenorizadamente los efectos de la meditación sobre nuestra fisiología y de cómo, científicamente se ha comprobado que la práctica de la Atención Plena cambia la fisiología, el cerebro, la psique e incluso las células. Entre los efectos fisiológicos que produce, cabría citar: descenso de la presión sanguínea, de la tasa cardiaca, de la tasa respiratoria y del consumo de oxígeno; disminución de la variabilidad de la frecuencia cardiaca, descenso de los niveles de ansiedad, insomnio e inflamación, así como de cortisol en sangre; descenso del dolor crónico, de la actividad del sistema nervioso simpático, de la actividad metabólica a nivel celular, tisular y corporal –el metabolismo de los glóbulos rojos se reduce, produciendo compuestos químicos que modulan la actividad celular. También desciende la actividad de la hormona estimulante del tiroides, signo de una actividad metabólica menor–.

El cerebro en atención plena produce un efecto de apagado, *de off*, de modo ahorro y recuperación de energía, que activa el sistema parasimpático. Podríamos pensar que los efectos de la meditación son iguales que los que proporcionaría cualquier sistema de relajación, pero Champagne explica que esto no es así. La atención plena tiene unos efectos fisiológicos y psicológicos mucho más eficaces que la relajación, pues estas utilizan la voluntad y la sugestión para, a través del pensamiento, producir unos efectos fisiológicos de relajación, mientras la atención plena desarticula incluso el acto volitivo, permitiendo que la mente se mantenga consciente y alerta, llegando a tener conciencia de la plena conciencia. Los efectos de desactivación fisiológica y de desactivación del sistema simpático, la reducción de la ansiedad, de la presión sanguínea, e incluso de la mortalidad en ancianos son mucho más potentes en la meditación que en la relajación. Se incrementa entre un 15 y un 20 % el flujo sanguíneo en determinadas regiones cerebrales –en concreto, en la región frontal y occipital– del sistema nervioso central, pues se activan estructuras neuronales involucradas en la atención y en el control del sistema nervioso autónomo.

Hace tiempo que se sabía que tanto la relajación como la meditación inducían ondas cerebrales más lentas (alfa o delta). En este sentido, el Dr. Joseph Kamiya⁶⁸ y los experimentos realizados en las Universidades de Tokio y Harvard a comienzo de los años 60, fueron realizados para saber si poseemos la capacidad de distinguir de manera subjetiva tipos de ondas generadas por nuestro propio cerebro. La persona examinada con el electroencefalograma tenía que responder varias veces al azar si se encontraba en *estado Alfa*. A continuación, se le informaba sobre si la respuesta era correcta. Al inicio, las equivocaciones eran tan frecuentes como los aciertos. Sin embargo, durante las pruebas repetidas en los días siguientes el número de aciertos fue creciendo; Después de cuatro días, las respuestas fueron correctas. Es más, la persona examinada era capaz de alcanzar el estado Alfa conforme a su deseo. Kamiya demostró que es posible aprender a controlar voluntariamente la actividad cerebral, y por lo mismo los estados de conciencia y la calidad de funcionamiento psíquico. Así nació el *neurofeedback*.

Investigaciones más recientes como las ya citadas y realizadas por Ricard, Lutz y Davidson de la Universidad de Madison, han descubierto que los meditadores muy experimentados junto a este tipo de ondas, producen ondas de gran amplitud gamma (45-70Hz), que indican que al

meditar, cuando aparentemente no se está haciendo nada, se producen procesos cerebrales complejísimo. Es como si se estuviera realizando una *gimnasia cerebral*. Además, se produce *coherencia EEG (electroencefalograma)* o sincronía neural, ya que los conjuntos neuronales van sincronizándose en diversas zonas de la corteza cerebral. Estos fenómenos son propios de labores intelectuales muy intensas en los que la actividad cognitiva implica numerosas regiones neuronales como tocar un concierto o resolver problemas complejos. Esto viene a demostrar que la práctica de la Atención Plena (que aparentemente consiste en *no hacer nada*), no es una mera relajación, sino que, a la vez que tiene potentes efectos fisiológicos por la activación del sistema parasimpático, produce también poderosos efectos cerebrales, cognitivos y psicológicos.

Sara Lazar, de la Universidad de Harvard (Lazar *et al.* 2005), utilizando resonancia magnética funcional nuclear y analizando el cerebro de personas entrenadas en meditación y de grupos de control, encontró que la meditación provoca cambios físicos en el cerebro, pues produce una reducción de la materia gris de la amígdala, un área relacionada con la ansiedad y la tensión, y aumenta la densidad de la materia gris del hipocampo, relacionado con la atención, la memoria y el aprendizaje.

Clifford Saron, del U.C. Davis Center for Mind and Brain, (Sharon *et al.*, 2010) encontró que aumenta los niveles de telomerasa, una enzima presente en las células madre que permite el alargamiento de los telómeros (extremos de los cromosomas). Esta enzima resulta fundamental para el mantenimiento de la salud celular del organismo por lo que su incremento tiende a ralentizar el proceso degenerativo de envejecimiento.

Un estudio realizado por investigadores de la Universidad de Yale (Brewer *et al.*, 2011) evaluó mediante resonancia magnética a personas que llevaban una década meditando y las comparó con un grupo de control. Los meditadores mostraron un descenso de la actividad de la red neuronal por defecto (DMN) a favor de la red orientada a tareas, que es la que se pone en marcha cuando se quiere conseguir un objetivo. Aproximadamente el 50% del tiempo que uno está despierto tiene el cerebro distraído, sin centrarse en nada concreto. En esos momentos se activa la DMN, relacionada con el déficit de atención y el trastorno por ansiedad. Es esa red la que disminuye su actividad a través de la meditación no solo al meditar, sino después, lo que para los investigadores indica que las personas que meditan desarrollan una nueva red neuronal por defecto en la que hay una mayor conciencia de uno mismo y del presente, más capacidad de atención y concentración.

Dos grupos de investigadores del Instituto Tecnológico de Massachussets (Austin, 2013) y de la Universidad de Pensilvania (Newberg, D'Aquili y Rause, 2002), utilizando cámaras gamma de imágenes 3D, mostraron que hay zonas del cerebro que en estado de meditación profunda reducen notablemente su actividad, incluso llegando a casi detenerla. Se trata de regiones del lóbulo parietal, que regula la construcción de la propia identidad, lo que permite que el sujeto pierda durante la meditación el sentido del propio yo individual, que establece la frontera entre él mismo y todo lo demás, y se sienta así integrado en una totalidad, desarrollando su capacidad de empatía y compasión.

El doctor Kabat-Zin (1985), de la clínica del Medical Center de Reducción del Estrés, reunió a 51 pacientes que sufrían dolores de espalda, cuello, hombros, faciales, coronarios, gastrointestinales y de cabeza. Tras una práctica meditativa durante ocho semanas, dos tercios de los pacientes experimentaron una reducción del dolor de al menos un 33% y la mitad mostraron una reducción de al menos un 50%.

John Teasdale y un equipo de investigadores (Teasdale *et al.*, 1995), de la Unidad de Ciencias cognitivas y del cerebro de la Universidad de Cambridge encontraron que la combinación de meditación con terapia cognitiva reduce a la mitad las recaídas de los pacientes depresivos crónicos.

En el entorno académico español encontramos al psicólogo Ausias Cebolla (2007) en la Universidad Jaume I de Castellón; al psiquiatra Javier García Campayo (2008) en la Universidad de Zaragoza y el Hospital Miguel Servet de la capital aragonesa; en Almería, en la Facultad de Psicología (López-Rodríguez, *et al.* 2012) y en la Universidad Complutense de Madrid, en el Departamento de Psicología (Moñivas *et al.* 2012) grupos de investigadores que dedican gran parte de sus trabajos a detallar cuáles son las posibles aplicaciones de la Atención Plena/*Mindfulness* en diversas áreas de la salud y en la educación.

3.5.8. Las neuronas espejo y sus implicaciones para este estudio.

En 1996 el equipo de neurólogos de la Universidad de Parma en Italia dirigido por Giacomo Rizzolatti, descubrió –estudiando el cerebro de monos– un grupo de neuronas que se encendían tanto cuando estos ejecutaban movimientos como cuando contemplaban a otro individuo semejante haciéndolos. Estudios posteriores fueron añadiendo matices hasta hacer comprender a los investigadores que las neuronas espejo se activan y participan en lo que vemos, escuchamos, sentimos. Su descubrimiento ha representado un hito extraordinario⁶⁹, no sólo para la neurociencia sino para la transformación de la visión y los preconceptos sobre el cerebro y la habilidad para conectarse con las mentes de los otros, así como las capacidades de aprendizaje. Algunos las definen ya como la «red invisible que une a todos los seres humanos entre ellos y con sus predecesores, al permitir la conexión

Desde 1996, el Instituto de Salud de los Estados Unidos recomienda a los médicos que empleen la meditación como tratamiento eficaz para abordar problemas tan dispares como el dolor crónico, el insomnio, la ansiedad, los ataques de pánico, el síndrome premenstrual y la infertilidad. Así mismo, en las Directrices del Colegio de Médicos de Austria, aprobadas en marzo de 2012,⁶⁸ recomiendan a los pacientes con enfermedades relacionadas con los campos electromagnéticos (CEM), la práctica de la Atención Plena entre otras actividades. Numerosas empresas entre las que cabe citar Google, Deutsche Bank, o Ford ofrecen esta actividad a sus empleados, pues han constatado que aumenta su creatividad y su productividad y desciende su nivel de estrés.

⁶⁹ El neurobiólogo Vilayanur Ramachandran, director del Centro del Cerebro y Cognición de la Universidad de California ha llegado a afirmar: «El descubrimiento de las neuronas espejo hará por la psicología lo que el ADN por la biología». (Rivera *et al.*, 2012:102)

entre las mentes y permitir la transmisión de conocimiento y cultura mediante aprendizaje». ⁷⁰

En apenas dos décadas, se ha divulgado su uso y sus implicaciones trascienden ya el campo de la neurofisiología estricta. Para Rizzolati, la implicación más evidente de su descubrimiento es que somos seres sociales: «La parte más importante de las neuronas espejo es que es un sistema que resuena. El ser humano está concebido para estar en contacto, para reaccionar ante los otros. Yo creo que cuando la gente dice que no es feliz y que no sabe la razón, es porque no tiene contacto social.» ⁷¹

Con este descubrimiento la neurociencia ha trasladado al territorio de topografía cerebral la metáfora utilizada por el psicoanálisis y nombrada por Jacques Lacan como el Estadio del Espejo en 1936. Este fenómeno, según Lacan, se produce entre los 6 y los 18 meses de edad, cuando el *cachorro* humano reacciona con alborozo al contemplar su imagen en el espejo. Hasta ese punto, el cuerpo no sería percibido más que como una serie de sensaciones fragmentadas. Al ver su imagen en el espejo, el niño adquiere la noción de totalidad de su cuerpo. La imagen que da curso a la adquisición de esa noción de totalidad de su cuerpo puede ser una imagen captada en un espejo o bien, la imagen de otro niño.

«Nos volvemos espejos de los demás mediante este mecanismo (el de contemplar a otro) especular tan sencillo» (Iacoboni, 2008), porque las neuronas espejo reflejan las sensaciones de los demás y las procesamos casi como si las viviésemos en nuestra propia piel.

En cierto modo este y otros descubrimientos de la neurociencia apuntan a que nuestro libre albedrío es un poco, demasiado optimista. No tenemos tanto libre albedrío como nos pensábamos, aunque sí hay ciertos mecanismos de control en el cerebro que nos hacen no imitar todo el tiempo. [...] Aunque sabemos que, por ejemplo, la violencia en los medios de comunicación realmente está provocando conductas imitativas, y las neuronas espejo participan en eso. El libre albedrío no es completo, lo que vemos y experimentamos determinan la manera en que nos comportamos. [...] Las neuronas espejo se comunican

⁷⁰ REDES: mentes conectadas sin brujería, en [<https://www.youtube.com/watch?v=NORRb11M05k>] recuperado el 10/01/2015.

⁷¹ El País, 19/10/2005, entrevista a Giacomo Rizzolati.

con los centros cerebrales de las emociones, con el sistema límbico y la actividad en este sistema está correlacionada con la cantidad de empatía. [...] Los datos demuestran que cuanto más sonríes, más capacidad tienes de ser feliz –todo ello, de acuerdo a un estudio hecho con personas que trabajaban como público en programas de humor ⁽⁷²⁾ –. [...] Sabemos que las emociones son contagiosas: si hay mucha felicidad en una habitación y alguien se incorpora al grupo acabará sintiéndose más feliz porque existe esa transmisión de emociones de una persona a otra. Otra manera de lograrlo es simplemente actuando como si estuvieras feliz y acabarás sintiéndote mejor, además haciéndolo, también influirás en la gente que tienes a tu alrededor. (Marco Iacoboni⁷³).

Los ecos de estas particulares neuronas que, sin haber sido vistas aún, ya resonaban para tantos rastreadores de la cognición, acompañan el intento de comprender cómo se produce el acto de conocer y cómo se configura el sujeto que conoce. La neurociencia ha comenzado a explorar territorios fronterizos de la biología con la fenomenología, aquellos que indagan en la configuración del yo, del sujeto conocedor y su relación con la experiencia individual, tradicionalmente hollados por la filosofía y la psicología. En esta hidridación epistémica, los territorios del cerebro y la mente resultan más fácilmente engarzables si se hace «desde la perspectiva emergentista» (Ruiz Santos, 2011).

Puede detectarse una corriente de autores que, desde diferentes disciplinas intentan abordar la mente como actividad subjetiva. La mente se estructura por medio de la relación e interrelación con el ambiente, los otros y sí misma, relacionada con el componente orgánico cerebral, lo cual permite establecer una lógica epistemológica que habilita a analizar e interpretar las enseñanzas desde los efectos en el sistema nervioso y sus estructuras. «Estos preceptos epistémico-filosóficos en los últimos tiempos han permitido, con base en las neurociencias cognitivas y algunas nuevas disciplinas como la neurofilosofía, interpretar y objetivar los efectos de las enseñanzas budistas dadas las consecuencias en las diferentes zonas del sistema nervioso». (Ruíz Santos, 2011)

⁷² Veasé: Goleman, D., Boyatzis, R y McKee, A. (2001): Primal Leadership: The Hidden Driver of Great Performance, *Harvard Business Review*, December 2001. [<https://hbr.org/2001/12/primal-leadership-the-hidden-driver-of-great-performance>] recuperado el 10/01/2015.

⁷³ Programa citado: Redes nº 156. Mentes conectadas sin brujería.

De lo que no cabe ninguna duda es de que las redes de neuronas en espejo son, como afirma Vicente Simón, el sustrato neural que «hace posible el entendimiento de las mentes de los otros (la teoría de la mente o la visión de la mente) y la simulación, dos actividades en las que los seres humanos somos extraordinariamente eficientes» (Simón, 2007:19).

3.5.9. Desafíos en el estudio de la cognición: buscando al conocedor.

Asociado al estudio de la cognición aparece la necesidad de buscar al conocedor. Es lo más habitual dar por sentado el hecho de que, si hay conocimiento y soy consciente de ello, el que conozco soy *yo*. Se tiene la experiencia de algo y también se tiene la experiencia de un *yo*, es decir, de un sujeto que tiene conocimiento de la experiencia. Extraemos aquí un texto de Edgar Morín, *La noción de sujeto* (Morin, 1994:10), en el que trata de recorrer la controversia y confusión que acompañan al pensamiento sobre el *sujeto*:

Es una estructura organizadora. Y creo que esta noción de sujeto nos obliga a asociar nociones antagónicas: la exclusión y la inclusión, el yo, el ello y el ser. Para esto, es necesario lo que llamaré un pensamiento complejo, es decir, un pensamiento capaz de unir conceptos que se rechazan entre sí y que son desglosados y catalogados en compartimentos cerrados. Sabemos que el pensamiento compartimentado y disciplinario aún reina en nuestro mundo. Éste obedece a un paradigma que rige nuestros pensamientos y nuestras concepciones según los principios de disyunción, de separación, de reducción. Sobre la base de estos principios es imposible pensar el sujeto, asimismo pensar las ambivalencias, las incertidumbres y las insuficiencias que hay en este concepto, reconociendo al mismo tiempo su carácter central y periférico, significativo e insignificante. Pienso que ése es el trabajo que hay que hacer para que emerja la noción de sujeto. De lo contrario, sólo seguiremos disolviéndolo o trascendentalizándolo, y no llegaremos a comprenderlo jamás.

Desde una perspectiva enactiva, «no hay en nosotros nada que sea objeto de la experiencia y permanezca constante o independiente de las situaciones» (Varela *et al.* 1991:83).

Las tradiciones reflexivas de la historia humana, desde la filosofía, la ciencia, la psicología, el psicoanálisis, la religión, la meditación «han desafiado la noción ingenua del yo [...] y no existe nadie que haya descubierto un yo independiente, fijo

y unitario dentro del mundo de la experiencia» (:83). Para los autores de la teoría *enactiva*, preguntarse acerca de cómo surge el yo, equivale a preguntar « ¿qué y dónde está la mente? de una manera directa y personal [...] constantemente pensamos, sentimos y actuamos como si tuviéramos un yo que proteger y preservar» (:85-86). Y lo explican:

Cuando admitimos que la experiencia no nos presenta ese yo real, podemos pasar al extremo opuesto, diciendo que el yo debe ser radicalmente diferente de los agregados. En la tradición occidental, esta maniobra está claramente ejemplificada en la afirmación cartesiana y kantiana de que la regularidad observada o modelo de experiencia requiere que haya un agente o motor detrás de ese modelo. Para Descartes, el motor era la *res cogitans*, la sustancia pensante. [...] Kant veía claramente que *dentro* de esta experiencia de aprehensión no había nada dado que se correspondiera con el yo, y así argumentaba que debía haber una conciencia que fuera *trascendental*, es decir, que precediera a toda experiencia y la posibilitara. Kant también pensaba que esta conciencia trascendental es responsable de nuestro sentido de unidad e identidad a través del tiempo, de modo que su término completo para el fundamento del yo cotidiano era “unidad trascendental de apercepción”. (:95)

Como notaron Varela, Thompson y Rosch, nuestra naturaleza científica tiende a desviar hacia el cerebro las preguntas acerca de la mente y la conciencia, «si podemos suponer que el funcionamiento del cerebro es continuo y unificado, podemos suponer que nuestra mente es continua. [...] Nuestra experiencia es discontinua: surge un momento de conciencia, parece permanecer un instante y se esfuma para ser reemplazado por el momento siguiente» (Varela *et al.*, 1991: 98).

La mente es una suma de variables que construye una función cognitiva cuyo resultado es, entre otras cosas, pensar. Si se retira de la función cognitiva la variable que se expresa como sentido del yo, aparece lo que llamamos *dejar de pensar*. Sin embargo, siguen existiendo otras variables mentales que admiten comprensión o aprendizaje en la mente. Puede retirarse la variable de la memoria, pero sin embargo, quedan también otras variables que permiten la comprensión. No tener mente es imposible, pero es posible cambiar el paradigma cognitivo y crear otras funciones cognitivas o estados de conciencia.

El físico Fritjof Capra, quien durante más de cuarenta años estuvo atento a las consecuencias filosóficas y sociales de la ciencia moderna, enfatizó su búsqueda en

la necesidad que tenemos de comprender el universo como un todo. Capra ha elogiado el trabajo de Maturana y Varela, argumentando que «ofrece el primer marco conceptual científico coherente que verdaderamente supera la división cartesiana». (Capra, 1996: 188).

Las propiedades esenciales de un organismo o sistema viviente, son propiedades del todo que ninguna de las partes posee. Emergen de las interacciones entre las partes. Estas propiedades son destruidas cuando el sistema es diseccionado, ya sea física o teóricamente en elementos aislados. (Capra, 1996:48)

3.6. Revisión epistemológica desde las Ciencias Sociales y Humanas.

3.6.1. Las Ciencias de la Información.

La red digital ha revolucionado los planteamientos epistémicos en relación al concepto mismo de información, transformando la sociedad de los medios de comunicación de masas del siglo XX. El cambio de la estructura ha sido tan radical como para que la distribución de mensajes haya dejado de ser jerárquica –desde un emisor hacia muchos receptores– y haya pasado a configurarse en el modelo interactivo en red del universo 2.0 que conocemos.

El término *información* comenzó a utilizarse profusamente en las ciencias que emergieron tras la Segunda Guerra Mundial, asociado a cibernética, teoría de sistemas, el desarrollo de los ordenadores, la aparición de la inteligencia artificial, la nueva lingüística, etc⁷⁴. Ello condujo a la emergencia de una Ciencia de la Información que, como afirmaba Marijuán (1996), «a pesar de su tremendo potencial fue percibido por las nuevas generaciones de científicos que entraban a estas avenidas interdisciplinarias más como una fuente de equívoco y desorientación que como una fuente de esclarecimiento». La disparidad de disciplinas en que se vio envuelta la información se debe, según este bioingeniero, a que «posiblemente no

⁷⁴ Pedro C. Marijuán, (Departamento de Ingeniería Eléctrica, Electrónica y Comunicaciones, de la universidad de Zaragoza), hace un repaso por la historia del uso del concepto la información y recoge un extenso abanico de disciplinas imaginables y así, enumera:

- « -la formulación del segundo principio de la termodinámica ,
- el concepto de entropía (p.ej., las discusiones acerca del “demonio de Maxwell”),
- el problema de la medida en mecánica cuántica,
- por supuesto, la teoría de la información de Shannon,
- los sistemas fuera del equilibrio y la dinámica de sistemas no-lineales el ADN y el procesamiento de las encimas,
- la evolución biológica y el estatus de la teoría darwinista,
- la medida de la diversidad biológica,
- los orígenes y evolución del sistema nervioso,
- el funcionamiento del cerebro,
- la naturaleza de la inteligencia,
- la lógica (profundidad lógica, complejidad algorítmica),
- la lingüística (significado, semántica),
- los fundamentos de la ontología y epistemología,
- el paradigma representacional de la inteligencia artificial,
- la electrónica y la ingeniería de sistemas,
- los medios de comunicación de masas y las nuevas tecnologías informacionales,
- la gestión de la documentación y la biblioteconomía,
- los fundamentos de la economía y las ciencias sociales, la filosofía política... » (Marijuán, 1996)

hubo tiempo suficiente o posibilidades efectivas de maduración y las disciplinas y teorías avanzaron dejando demasiados vacíos entre sí. De algún modo, el concepto quedó envuelto en excesivas interconexiones escasamente clarificadas» (Marijuán, 1996).

El intercambio colaborativo de contenidos, en donde los usuarios adquieren un rol activo, ha configurado un panorama donde emergen nuevos problemas sociales, económicos, técnicos, culturales y políticos, que representan nuevos retos teóricos y prácticos. «Este es, a mi modo de ver, el gran desafío epistemológico y epistemopráctico que la tecnología moderna presenta a una ciencia de la información que aspira a tomar conciencia, siempre parcial, de sus presupuestos.» (Capurro, 2010).

Teniendo en cuenta los orígenes de la Teoría de la información, desarrollada por Shannon y Weaver en 1948 desde principios matemáticos computacionales, los estudios sobre información se han visto constreñidos en tres dimensiones fundamentales siguiendo las distinciones propuestas por Capurro (2010).

1. Por un lado la cibernética, que entendía la información desde una perspectiva de lo físico: como si fuera un objeto que el emisor transmite al receptor. «A este paradigma, íntimamente relacionado con la así llamada *information theory* de Claude Shannon y Warren Weaver (1949/1972) [...] y también con la cibernética de Norbert Wiener (1961), se lo ha llamado el "paradigma físico" (Elis 1992, Ørom 2000)».

2. En segundo lugar, la perspectiva cognitiva que trata de ver de qué forma los procesos informativos transforman o no al usuario, entendido como sujeto cognoscente del *mundo exterior* durante el proceso informacional. Ello propicia la aparición de una visión cualitativa de este concepto, en el que se ve la información como modificadora de las estructuras del conocimiento de los individuos.

3. Y, como tercera perspectiva, la social: traería como consecuencia práctica el abandono de la búsqueda de un lenguaje ideal para representar el conocimiento o de un algoritmo ideal que modelara la recuperación de la información a lo que aspiran el paradigma físico y el cognitivo. En este último acercamiento, la información se enmarca en un proceso de comunicación social, donde recibe la

influencia del medio desde el que se crea y se recupera. Desde dicha perspectiva, el objeto de la ciencia de la información es el estudio de las relaciones entre discursos, áreas de conocimiento y documentos en relación a las posibles perspectivas o puntos de acceso de distintas comunidades de usuarios (Capurro, 2010).

Si se aplican las distinciones de Capurro sobre el concepto información a LH en nuestro caso, podríamos observar la representación *del Lugar de la Herida* en el cine, en esas mismas tres dimensiones: lo físico, lo cognitivo y lo social. Es algo que tendremos en cuenta al desarrollar nuestra metodología de estudio.

3.6.1.1. Información: vacío y puente.

En el verano de 1994, en el marco de la Conferencia sobre Ciencias de la Información celebrada en Madrid⁷⁵, Pedro C. Marijuán propuso:

[...] rescatar la información como herramienta científica central y que incluso llegue a servir de base para un nuevo desarrollo disciplinar. [...] la información es entendida aquí en relación con una vasta red de procesos, potencialmente abarcando la integración de ocurrencias físicas (cuánticas), computacionales, celulares, neuronales y sociales. En vez de la discusión sobre un único concepto particular, la “ciencia de la información” aparece como una búsqueda intelectual encaminada a desarrollar una ciencia *vertical* conectando las diferentes escalas de los “procesos informacionales”, implicando a la vez un enfoque unificador y *multiperspectivista*. (Marijuán, 1996:153).

En dicha conferencia Marijuán aportó un matiz sobre el concepto *información* de gran relevancia en nuestro estudio. Se trata de la relación que establece entre el «*sentido* de la información con el fenómeno de la *ausencia* (vacíos funcionales y roturas de simetría)» (:149). Tal y como le sucedió a la física tras los desarrollos de Galileo y Newton, que pasó a configurarse como una ciencia que aborda un abanico de procesos diferentes, Pedro Marijuán avanza que «con el término información estamos a las puertas de algo parecido. Lo que hoy en día estamos denominando

⁷⁵ Organizada por la Universidad Carlos III y la Universidad de Zaragoza, pueden consultarse las Actas Actas en BioSystems, vol. 38, 1996.

bajo la etiqueta de información podría constituir no un nuevo concepto sino implicar una enorme red de procesos interrelacionados.» (:153) A semeja el momento presente con las discusiones con los números arábigos, sostenidas en Toledo los siglos XII y XIII:

Los números fueron un problema sin resolver para griegos y romanos, y también para los matemáticos de la Europa medieval. No pudieron desarrollar verdaderos sistemas de numeración posicional porque no incluían el cero. Entonces se hacía imposible la realización de sumas y multiplicaciones sin un ábaco y grandes habilidades. [...] En su raíz, el cero es la representación de la ausencia como caso propio. Fue descubierto por mercaderes y filósofos indios en los siglos V y VI (a.C.). Existe discusión escrita acerca del uso del cero en documentos del siglo VII. Estaba relacionado con un punto de vista filosófico muy sofisticado acerca de la negación y la *ausencia*. Aparentemente era un insignificante nuevo símbolo, pero su repercusión futura sería enorme⁷⁶. (: 153-154)

Lo que sugiere Marijuán es que si para las ciencias exactas, la incorporación del concepto de *número cero* tuvo la trascendencia que hoy no se le escapa a nadie, y que el concepto de vacío en matemáticas o física es perfectamente asequible a la mente contemporánea, quizá desde las Ciencias de la Información se pueda vislumbrar el alcance epistemológico de vincular el *sentido* de la información con la *superación del vacío*:

Así pues, es un nuevo tipo de existencia, de duración en el tiempo, basado en la solución de las *ausencias* o “vacíos funcionales” (o simplemente *problemas*) de los ciclos vitales, tanto del agregado social como de los componentes individuales. Recordando el *motto* aristotélico de que “la naturaleza aborrece el vacío”, la vida aparece desde esta perspectiva como una lucha perpetua contra la decadencia, contra las inevitables ausencias o vacíos funcionales.[...] El flujo aparece ahora como una compleja topología dinámica de “vacíos”: vacíos funcionales (roturas de simetría) brotando de la dimensión molecular y percolando a través de células y organismos hacia la dimensión más alta de las sociedades; y lo mismo en la dirección opuesta [...] trata siempre de un inacabable proceso dinámico de equilibración y de desequilibrio, de generación de problemas y solución de los mismos. Y ello ocurre en todas las dimensiones posibles de descomposición, no sólo hacia arriba y hacia abajo, sino también

⁷⁶ Recuerda Marijuán lo que a este respecto escribe Whitehead (1948) acerca de la importancia del símbolo cero: *Al liberar al cerebro de todo trabajo innecesario, una buena anotación permite que se concentre en problemas más avanzados, y de hecho aumenta el poder mental de la raza... La civilización avanza al extenderse el número de operaciones importantes que podemos llevar a cabo sin tener que pensar a cerca de ellas. Las operaciones de pensamiento son como las cargas de caballería en una batalla: Están estrictamente limitadas en número, requieren caballos frescos, y deben hacerse en los momentos decisivos.*” (pp.39 -42)

horizontalmente; encontrando o no soluciones parciales por medio de los mecanismos cuasi-universales de procesamiento, y creando o no nuevas instancias de desequilibrio. (:154)

El alcance de la propuesta teórica de Marijuán entronca con lo que inmediatamente después veremos que propone la perspectiva del Vedanta Advaita –y que trata de sostener esta investigación cuando al nombrar *lugar de la herida (LH)* propone explorar esos vacíos en el cine.– «Este punto de vista no significa que la información sea simplemente “vacío”, sino que es necesario clarificar en ella la diferencia entre *señal* o pauta y *contenido*; este último es el que corresponde a un genuino “vacío funcional” en una sociedad informacional (Marijuán, 1995, 1996). Y ese alcance de lo planteado por Marijuán apunta a contemplar el sistema de las ciencias como una unidad. Desde esa mirada, es posible el desarrollo de:

[...] una perspectiva informacional, donde pueda encontrarse la clave conceptual para armonizar las construcciones de las ciencias naturales, las ciencias sociales y las humanidades. A través del puente de la información, por así decirlo, esas ramas separadas del árbol del conocimiento pueden reencontrarse nuevamente. (Marijuán, 1996: 155)

Siendo que la información puede verse como puente que resuelve el problema del vacío, ello nos acerca a lo que hemos planteado sobre el objeto de este estudio. Entender que ese *Lugar de la Herida* en el cine, viene a aparecer como el síntoma y, simultáneamente, como la solución que resuelve la discontinuidad cuando ésta emerge en los relatos cinematográficos. Ambos presupuestos nos permiten seguir acotando teóricamente el marco epistémico de esta investigación.

3.6.1.2. La sociedad de la información.

Se conoce a nuestra época como la sociedad de la información y nos recuerda Armand Mattelart (2007), que esta sociedad:

[...] regida por el *dato*, está anclada en el proyecto de la modernidad occidental. Es muy anterior entonces a la invención del lenguaje informático y de la noción contemporánea de “información”. En el transcurso del siglo XVII y XVIII se entroniza a la matemática como arquetipo de la razón, como modelo de razonamiento y de acción útil. [...] La idea se despliega con el proceso de industrialización y se confunde con los avances del pensamiento de lo cifrable y de lo medible como norma de perfectibilidad de la sociedad, como parámetro del

universalismo. Se confunde también con la evolución de las doctrinas de organización y re-organización de la sociedad. (Mattelart, 2003).

La sociedad de la información se viene gestando desde la segunda guerra mundial, siendo a partir de la década de los setenta cuando se institucionaliza poniendo el énfasis en la clave cibernética, « a partir de los años setenta, la noción de Sociedad de la Información saldrá de los *think tanks* y de los medios académicos para convertirse en principio operacional en manos de los gobiernos de los grandes países industriales» (Mattelart, 2003).

En el informe editado por Fundación Telefónica, *La Sociedad de la Información en España 2013*, se hace un recorrido por las nuevas tendencias de uso de las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC's). La información ha empezado a almacenarse en *la nube*, tendencia que se hace especialmente visible con las aplicaciones para *tablets* y dispositivos móviles, además del conocido uso particular de almacenamiento particular de datos, siendo que el usuario en todo momento «tiene acceso a altas capacidades de procesamiento, con un interfaz aceptable para acceder a la información» (Telefónica, 2014: 16). Aparece recalcado el hecho de que Internet está transformando la microeconomía en detalles como el destacado incremento de su uso para compartir bienes entre ciudadanos sin intermediación institucional, al mismo ritmo que se elevan el número proyectos de micro-financiación o llamados también *crowdfunding* y crece el fenómeno de los llamados *micropagos* (Telefónica, 2014: 11-13). A este dato económico se le ha de sumar el factor de *movilización* para constatar cómo los dispositivos móviles sustituyen de manera masiva a los ordenadores y teléfonos estacionarios. «Se trata de una nueva aproximación a la Sociedad de la Información que modifica nuestra manera de comunicarnos y nuestros hábitos» (Telefónica, 2014: 15) Destaca el mismo informe que, una de las características fundamentales del nuevo modelo es la fragmentación de las actividades, calculándose que el usuario de un teléfono inteligente (*Smartphone*) consulta su terminal unas 150 veces al día, normalmente «en momentos que antes se desaprovechaban (esperando a un medio de transporte, caminando...) lo que supone un nuevo "tiempo encontrado" para desarrollar actividades o relaciones con conocidos» (Telefónica, 2014:15).

Caminando entre el apocalipsis y la integración, son bien conocidas las tomas de posición que se alarman ante los riesgos –lo que se perderá y lo que habrá de costarnos cualquier cambio tecnológico–, frente a aquellas que alaban las bondades de las nuevas posibilidades que la dicha nueva herramienta viene a ofrecernos. Tal y como sucediera con avances anteriores, muchos autores rastrean el impacto de lo que está haciendo Internet con nuestras. Hay quien valora mucho el tiempo que la interconexión en red nos regala, el que nos ahorra o que nos queda libre –ya hemos visto el informe de Telefónica–, y aunque podríamos citar aquí cientos de estudios en este sentido, nos quedamos con el del profesor Manuel Castells (2001), quien resume las bondades de Internet.

La especificidad es que constituye la base material y tecnológica de la sociedad red, es la infraestructura tecnológica y el medio organizativo que permite el desarrollo de una serie de nuevas formas de relación social que no tienen su origen Internet, que son fruto de una serie de cambios históricos pero que no podrían desarrollarse sin Internet. [...] Pero Internet en ese sentido no es simplemente una tecnología; es el medio de comunicación que constituye la forma organizativa de nuestras sociedades, es el equivalente a lo que fue la factoría en la era industrial o la gran corporación en la era industrial. Internet es el corazón de un nuevo paradigma sociotécnico que constituye en realidad la base material de nuestras vidas y de nuestras formas de relación, de trabajo y de comunicación. Lo que hace Internet es procesar la virtualidad y transformarla en nuestra realidad, constituyendo la sociedad red, que es la sociedad en que vivimos.

Por lo mismo –bien es verdad que con una década añadida para la experiencia–, con respeto a las palabras de Castells, hay quien advierte de los riesgos para la salud física y mental que acarrearán las nuevas prácticas mediáticas. A este respecto, Nicholas Carr (2010) recopila en su estudio otros muchos que se han elaborado para medir el impacto de dicho cambio.

Uno de los mayores riesgos a que nos enfrentamos al automatizar el trabajo de nuestras mentes, cuando cedemos el control sobre el flujo de nuestros pensamientos y recuerdos a un sistema electrónico de gran alcance, es el que suscita los temores del científico Joseph Weizenbaum y el artista Richard Foreman: la lenta erosión de nuestra humanidad. No sólo el pensamiento profundo requiere una mente tranquila, atenta. También la empatía y la compasión. Los psicólogos llevan mucho tiempo estudiando cómo la gente experimenta el miedo y reacciona ante las amenazas a su integridad física, pero sólo recientemente han empezado a investigar las fuentes de nuestros instintos más nobles. Lo que están

encontrando es que, como explica Antonio Damasio, director del Instituto para el Cerebro y la Creatividad de la USC, las emociones superiores surgen de unos procesos neuronales que son «inherentemente lentos» (Marziali, 2009). [...] Se necesita tiempo, descubrieron los investigadores para que el cerebro «trascienda más allá de la participación inmediata del cuerpo» y empiece a entender y sentir «las dimensiones psicológicas y morales de una situación» (Carr, 2010: 264-265)

Martin Heidegger (1966, citado por Carr, 2010:267) advertía ya en la década de 1950 que «la marea de la revolución tecnológica» podría «cautivar, hechizar, deslumbrar y seducir al hombre hasta tal punto que el pensamiento calculador algún día pudiera llegar a aceptarse y practicarse como *la única manera (sic)* de pensar». Lo cual podría resultar una amenaza para nuestra misma esencia, como Heidegger lo consideraba, a saber, la capacidad de embarcarnos en el «pensamiento meditativo».

3.6.2. El paradigma de la Complejidad y la Visión integral

Desde la revolución industrial, la ciencia occidental moldea la vida de esta civilización que conocemos. Su orientación materialista y mecanicista ha reemplazado a la teología y a la filosofía como principio rector de la existencia humana y ha transformado las relaciones sociales de un modo completamente inapelable. Tan inmersos nos encontramos en este paradigma que alaba los triunfos tecnológicos y los progresos científicos, que, hasta hace poco, aquellos que ponían en duda la exclusiva autoridad de la ciencia como modelo que determinaba las estrategias básicas de la vida, eran poco menos que condenados, ya no a tribunales inquisitoriales, por suerte, pero sí a cierto desprecio y arrinconamiento, cuanto menos, en los ámbitos del saber y del poder.

La propuesta de modelos lineales para comprensión de la realidad y del mundo, ha quedado en entredicho desde los descubrimientos de la física, la biología, la neurociencia, etc., situando a los científicos frente los límites de su propio método. Bajo el paradigma cartesiano, el observador es algo distinto de lo que observa; desde ahí, el método analítico que desmenuza la realidad para unirla después como un puzle, flaquea ante la aparición de paradojas tales como la

dualidad onda-partícula, el mundo subatómico, la permeabilidad de las membranas celulares⁷⁷, las neuronas espejo... Es preciso cuestionar la mirada.

Un observador ya no puede permanecer ajeno a lo que observa y por lo tanto, sabiéndose concernido en todo momento por aquello de lo que se pretendía separado, el método científico está buscando también su manera de adecuarse. Ha comenzado a ponerse en cuestión un pensamiento que privilegia la sustancia respecto del proceso, la materia con relación a la forma, la estabilidad por encima de la transformación y la simplicidad mecánica frente a la complejidad de la vida.

Cada periodo de la historia de las ideas y los métodos científicos es un paso en la aproximación gradual a una descripción cada vez más precisa del universo. Emergen otros paradigmas, otras metáforas, y otros puntos de vista que están rompiendo ese cerco cognitivo y de experiencia dualista y que ofrecen la posibilidad de ampliar el campo de visión.

Thomas Kuhn (1962) proporcionó con su obra *La estructura de las revoluciones científicas* una de las herramientas más importantes para explicar este cambio que se está viviendo en el pensamiento del cambio de milenio.

Un paradigma puede definirse como una constelación de creencias, valores y técnicas compartidos por los miembros de una comunidad científica. [...] Un paradigma es tan esencial para la ciencia como la observación y la experimentación; la adherencia a paradigmas específicos es un requisito absolutamente imprescindible en todo proyecto científico consecuente. La realidad es extremadamente compleja y es imposible tratarla en su totalidad. La ciencia es incapaz de observar y tener en cuenta todas las variantes que intervienen en un fenómeno determinado, realizar todos los experimentos posibles y practicar todas las manipulaciones clínicas y de laboratorio. El científico tiene que reducir el problema a una escala operable, y para ello se rige por el principal paradigma vigente. Por consecuencia, el científico no puede evitar la introducción de un sistema de creencias en su área de estudio. (Grof, 1985: 21)

Dado que ningún paradigma explica todos los hechos conocidos y muchos paradigmas conocidos pueden justificar un mismo conjunto de datos, es primordial enfatizar claramente la naturaleza relativa de todo paradigma. Por muy avanzado y

⁷⁷ «Pensar la vida sin la vida es contenerla dentro de unos cauces que ella misma se ocupa siempre de rebasar», (Najmanovich, 2001a).

convinciente que pueda resultar, quedará expuesto a una revisión que podría aportar perspectivas más amplificadas del mundo y de la realidad. Por esta razón, el científico debe permanecer consciente del limitado alcance de su visión, pues aunque los paradigmas son absolutamente esenciales e indispensables para el progreso científico, a veces pueden devenir en camisas de fuerza que aprisionen la capacidad de mirar siempre más allá.

Ya advierte Kuhn del hecho de que un paradigma aceptado se convierte en un poderoso catalizador del progreso científico, con el riesgo consecuente de confundir el mapa con el territorio, de modo que, mientras se acepte la validez de dicho paradigma sólo se afrontarán problemas susceptibles de ser resueltos: «la comunidad científica reprime, a menudo con prejuicios considerables, toda innovación, por considerarla subversiva con relación a sus objetivos básicos» (Grof, 1985:23)

Todos los cambios de paradigma, han exigido una reformulación completa o una reformulación de los supuestos básicos fundamentales de la teoría anterior. Los cambios de la física de Aristóteles a la de Newton y de esta a la cuántica-relativista; el sistema geocéntrico de Ptolomeo a la astronomía copernicana o galiléica..., obligaron a redefiniciones de la realidad y reformulaciones del método para conocerla. Pero, para que un paradigma devenga nuevo y adquiera validez entre la comunidad científica, debe aportar soluciones a problemas esenciales que los seres humanos no están pudiendo resolver con el antiguo, así como asegurar soluciones en nuevas áreas del conocimiento. «La elección de un nuevo paradigma no ocurre por etapas, [...] es un cambio instantáneo [...] que se rige por la ley del todo o nada» (Grof, 1985, 28). Según Kuhn, cuando cambia un paradigma, cambia el mundo científica, cuantitativa y cualitativamente con los descubrimientos tanto teóricos como prácticos.

El paradigma emergente que se propone para la sustitución del material-racionalista ha venido a llamarse paradigma de la Complejidad y lo amparan, entre otros, los numerosos trabajos teóricos de Edgar Morín (1977, 1980, 1986, 1992, 1994, 2002, 2007) en defensa de un *pensamiento complejo* que eluda las simplificaciones y los reduccionismos. La necesidad de un pensar sistémico e

inclusivo, que comprenda que las áreas de conocimiento no pueden permanecer aisladas:

Mientras que el pensamiento simplificador desintegra la complejidad de lo real, el pensamiento complejo integra lo más posible los modos simplificadores de pensar, pero rechaza las consecuencias mutilantes, reduccionistas, unidimensionales y finalmente cegadoras de una simplificación que se toma por reflejo de aquello que hubiere de real en la realidad. (Morin, 1994: 23).

El paradigma de la complejidad propone un conocimiento multidimensional, que no confunda complejidad con completitud, partiendo de uno de sus axiomas básicos, la «imposibilidad de una omnisciencia» (Morin, 1994). Un objeto de estudio no puede quedar aislado de su contexto, de sus antecedentes, de su devenir y Morin en su *Método* publicado en seis tomos (1977-2004) se ha aplicado durante décadas en tratar de ir dando forma a lo complejo.

Pero la palabra complejidad no venía a mi mente, hizo falta que lo hiciera, a fines de los años 1960, vehiculizada por la Teoría de la Información, la Cibernética, la Teoría de Sistemas, el concepto de auto-organización, para que emergiera bajo mi pluma o, mejor dicho, en mi máquina de escribir. Se liberó entonces de su sentido banal (complicación, confusión), para reunir en sí orden, desorden y organización y, en el seno de la organización, lo uno y lo diverso; esas nociones han trabajado las unas con las otras, de manera a la vez complementaria y antagonista; se han puesto en interacción y en constelación. El concepto de complejidad se ha formado, agrandado, extendido sus ramificaciones, pasado de la periferia al centro de mi meta, devino un macro-concepto, lugar crucial de interrogantes, ligado en sí mismo, de allí en más, al nudo gordiano del problema de las relaciones entre lo empírico, lo lógico, y lo racional. Ese proceso coincide con la gestación de El Método. (Morin, 1995).

3.6.2.1. La complejidad.

El desarrollo mismo de la ciencia física, que se ocupaba de revelar el orden impecable del mundo, su determinismo absoluto y perfecto, su obediencia a una Ley única y su constitución de una materia simple primigenia (el átomo), se ha abierto finalmente a la complejidad de lo real. Se ha descubierto en el universo físico un principio de degradación y de desorden (segundo principio de la Termodinámica); luego, en el supuesto lugar de la simplicidad física y lógica, se ha descubierto la

extrema complejidad microfísica; la partícula no es un ladrillo primario, sino una frontera sobre complejidad tal vez inconcebible; el cosmos no es una máquina perfecta, sino un proceso en vías de desintegración y, al mismo tiempo, de organización.

Finalmente, se hace evidente que la vida no es una sustancia, sino un fenómeno de auto-eco-organización extraordinariamente complejo que produce la autonomía. Desde entonces es evidente que los fenómenos antro-po-sociales no podrían obedecer a principios de inteligibilidad menos complejos que aquellos requeridos para los fenómenos naturales. La dificultad del pensamiento complejo es que debe afrontar lo entramado (el juego infinito de inter-retroacciones), la solidaridad de los fenómenos entre sí, la bruma, la incertidumbre, la contradicción.

Las herramientas que precisa este pensamiento complejo las ha señalado Morín en su *Método* (1977-2004) y sirven de inspiración para nuevos enfoques que han comenzado a inundar los estudios teóricos en sociológica, economía, política, etc. La complejidad como enfoque, considera a la organización como un espacio donde coexisten orden y desorden, razón y sinrazón, armonías y disonancias (Etkin, 2005:28). Las organizaciones ya no pueden ser consideradas como un mecanismo (programado) o un organismo (natural) sino como un sistema complejo

[...] porque en el sistema operan múltiples lógicas y diversidad de fuerzas que no constituyen un todo armónico y estable. [...] La complejidad de estos sistemas hace inviable su comprensión y explicación únicamente por leyes deterministas, sustentadas y desarrolladas con ecuaciones lineales. Ha hecho falta, y hará todavía, una gran dosis de imaginación para romper con los lazos que nos atenazan con el pasado, colocando en su lugar ecuaciones diferenciales “no lineales”, portadoras de un gran arsenal descriptivo de situaciones inciertas. Compiten, cohabitan o colaboran en esta tarea enfoques, de ayer y de hoy, la termodinámica no lineal, la teoría de catástrofes, la teoría de fractales, la teoría del caos, la teoría de los subconjuntos borrosos, entre otras (Etkin, 2005: 22)

El mundo en que habitamos lo ha descrito Zygmunt Bauman (2007) como un tiempo de incertidumbre, como un *tiempo líquido*, que debe enfrentar «la disolución del binomio poder-política», una gradual y «sistemática supresión o reducción de los seguros públicos», antes garantizados por el Estado, mientras pareciera que ahora los individuos se ven expuestos «al capricho del mercado laboral y de bienes que suscita y promueve la división y no la unidad» (2007:8-9). Los medios que antes

valieron, se someten ahora a una revisión y control constante desafiando a la «capacidad de planificación y acción a largo plazo», para este sociólogo, «se impone una nueva virtud, la de la *flexibilidad*» (2007:10-11)

La complejidad exige miradas nuevas ante problemas nuevos y cada vez más complicados, pues, como advierte Bauman:

La mixofobia y la mixofilia coexisten en todas las ciudades, pero también se hallan en el interior de cada uno de sus habitantes. Es una coexistencia difícil, sin lugar a dudas, llena de ruido y de furia, pero que tiene mucha importancia para los destinatarios finales para los destinatarios finales de la ambivalencia propia de la modernidad líquida. (2007:138)

La mirada de la complejidad conoce esa mirada extraviada y deprimida ante un vacío que se convierte en un punto crucial que desafía su visión. Necesita aprender a integrar caminos y trascender la mirada estrábica de un tiempo donde coexisten simultáneamente lo que parecen contradicciones: ecología frente a tecnología, productividad frente al ocio, la cultura del entretenimiento frente al paro laboral; la empresa global encarada con una creciente desigualdad social y una política y una economía basadas en la competitividad frente a emergentes flujos de cooperación y nuevas formas de organización comunitaria (movimientos de decrecimiento, permacultura, agrología, ecoaldeas, ciudades y pueblos en transición); el aislamiento del individuo ante las pantallas, equidistante de una conexión en red desconocida hasta la llegada de Internet; el desarrollo del neuromarketing y la hegemonía de las marcas con la hambruna y la falta de agua potable en numerosas zonas del planeta.

La complejidad obliga a un cambio –*la gran bifurcación* de la que hablaba Lazslo (1997)– pues, mientras por un lado perviven los valores que han permitido el desarrollo del sistema económico capitalista y de una sociedad ilustrada e hipertecnologizada, por otro, cada vez con mayor fuerza surge un nuevo movimiento⁷⁸ que valora la vida desde su sencillez, desafía al consumo desbocado

⁷⁸ El movimiento del Decrecimiento nace de los presupuestos teóricos de Castoriadis (2008), Latouche (2007) entre otros. Gisbert (2011): Decrecimiento, el camino hacia la sostenibilidad disponible en [http://www.usc.es/entransicion/wp-content/uploads/2011/11/Decrecimiento-camino-a-la-sostenibilidad_Pepa-Gisbert.pdf]

material con prácticas nuevas y fórmulas de compromiso social y colectivo que enfrentan al modelo jerárquico conocido.

La complejidad, en definitiva, del caos y del vacío, del ruido y del abarrotamiento, paradigma del desafío que pugna por despertar a la conciencia la integración de lo que parecen antagonismos irreconciliables. *El lugar de la herida*, vendría a indicar un punto de cruce en el eje de ordenadas y abscisas que, a modo de puente (de Einstein-Rosen o agujero de gusano⁷⁹) se proclama como escenario y *momentum* de un salto cuántico, la oportunidad de alumbrar una mirada distinta sobre la realidad.

El XXI requiere imperiosamente de otros escenarios donde sea posible desplegar la actividad subjetiva y la transformación del mundo experiencial en un espacio multidimensional para poder comprender y actuar en este agitado e interesantísimo tiempo en que nos toca vivir. La lógica de la simplicidad ha dejado de ser funcional y precisamos herramientas que nos permitan pensar de una manera no lineal, dar cuenta de las paradojas constitutivas de nuestro modo de experimentar (nos), acceder a un espacio cognitivo caracterizado por las formaciones de bucles donde, por un lado, el Sujeto construye al Objeto en su interacción con él y, por otro, el propio Sujeto es construido en la interacción con el medioambiente natural y social. No nacemos “sujetos” sino que devenimos tales en y a través del juego social. (Najmanovich, 2001).

La presente investigación necesita un modelo mental que permita acceder a nuevos espacios de saber, ya accesibles a la intuición, aunque la actual estructura cognitiva que se maneja en Occidente no haya aún validado sus resultados. Por ello, hemos desviado la mirada hacia Oriente y nos proponemos una aproximación a un modelo de comprensión del mundo, de la mente y de la cognición radicalmente diverso a este que estamos acostumbrados a utilizar.

⁷⁹ Albert Einstein y Nathan Rosen enunciaron en 1935 en un trabajo sobre Relatividad una solución matemática que describe algo que posteriormente sería bautizado con el nombre de agujero de gusano (*wormhole*), aunque en la literatura técnica es conocido como el puente Einstein-Rosen. La palabra “agujero de gusano” fue acuñada en 1957 por el físico relativista norteamericano John Archibald Wheeler. El puente Einstein-Rosen describe esencialmente una “conexión”, por así llamarla, entre dos regiones separadas de espacio-tiempo, las cuales pueden estar separadas a distancias astronómicamente enormes. Este puente es una solución puramente matemática, que con la experiencia posterior ha resultado ser más real que la mera hipótesis que se creía en un principio, y un ejemplo de ello lo constituyen los mismos agujeros negros. En nuestra aplicación práctica en el ATLAS de LH dedicaremos un panel completo a una visión del agujero de gusano en el cine.

3.6.2.2. La Visión Integral.

Las investigaciones sobre la conciencia han sido objeto de la psicología transpersonal, uno de cuyos más destacados teóricos es Ken Wilber (*La visión integral*, 2007). Una de sus principales ideas entiende la conciencia como una cadena evolutiva que se manifiesta en una progresión desde el estadio *prepersonal* (donde no hay sentido de identidad, o una forma muy rudimentaria de identidad física), pasando por la conciencia *personal* (que implica una fuerte relación mente-ego), a una conciencia *transpersonal* (que implica la expansión de identidad más allá de lo personal y la dimensión mente-ego). Wilber identifica también sucesivas fases en el nivel transpersonal.

El desarrollo transpersonal, implica un movimiento de la conciencia desde lo sutil (identificación con la naturaleza, la experiencia imaginativa y de formas arquetípicas), pasando por una conciencia causal (en donde la experiencia no tiene forma o se tiene una experiencia de observador trascendente), hasta la conciencia última (en donde el mundo de la forma reaparece, pero en esta fase es la experiencia directa de la proyección Mente/Espíritu). El modelo de desarrollo Transpersonal de Wilber se basa en filosofías orientales, especialmente Vedanta Advaita, Zen y Budismo Tibetano.

En los años ochenta, Wilber emprendió la tarea de recorrer las más diversas líneas de pensamiento desde las ciencias naturales y las ciencias sociales; desde la filosofía a las más diversas visiones religiosas, económicas, sociológicas tanto de oriente como de occidente. Una suerte de reunión enciclopédica de saberes con el propósito de trazar un guión coherente para entender el desarrollo y evolución de la vida y la conciencia. Al investigar las ciencias naturales, la física y la biología, los principios de entropía y neguentropía, *la teoría del caos* partiendo de la comprensión de la teoría de los holones de Arthur Koestler (Wilber, 1995: 50-51), Wilber llega a exponer que la totalidad es más que la suma de sus partes, pues «un holón es aquello que siendo totalidad en un contexto, es simultáneamente una parte en otro contexto». Según este principio, Wilber afirma que «la jerarquía es simplemente un orden de holones crecientes que representan un aumento de totalidad y capacidad integradora» (:53).

Según este modelo, que incluye la teoría de sistemas, «cualquiera que sea el valor del estadio previo, el nuevo estado lo tiene incorporado en su formación; además tiene algo más [...] y ese algo más significa “más valor” en relación al estadio previo» (:56) Desde esta perspectiva *holoárquica*, para Wilber no hay nada que no sea un holón, «no podemos decir que el principio de totalidad rige el mundo porque no es así; cualquier totalidad es un aparte, indefinidamente» (:73) Los holones presentan cuatro capacidades fundamentales: autopreservación, autoadaptación, autotrascendencia, autodisolución. La *teoría integral* que promueve Wilber parte de la base de que la investigación científica (lo mismo que la conciencia del ser humano) es una cadena que se engarza de unas generaciones a otras. Es reseñable su afirmación de que para alcanzar al Buda es preciso hacer las paces con Freud (rescatada por Merlo, 2007:197), si el yo reprime o disocia ciertos aspectos de sí mismo, dispondrá de menos potencial para la evolución y el progreso posterior, lo cual abocará a un estancamiento del desarrollo:

Cada teórico sucesivo da a nuestra existencia un significado más profundo, más amplio o mayor, al encontrar contextos previamente ocultos que repentinamente hacen que la autonomía cambie bajo nuestros pies cuando señalan comuniones más amplias en las que vivimos, respiramos y tenemos nuestro ser. [...] Debemos cambiar nuestras perspectivas, profundizar nuestra percepción, a menudo pasar por una gran resistencia, para abarcar un contexto más amplio y más profundo. El yo está situado en contextos y cada cambio de contexto es a menudo un doloroso proceso de crecimiento, de muerte a un contexto superficial y renacimiento a otro más profundo (Wilber, 1995:113)

Lo que Wilber plantea, concierne de lleno a nuestro *Lugar de la Herida* (LH), desde el momento en que el salto de un estadio a otro de conciencia sucede de manera abrupta. La *teoría integral* comprende que los llamados estadios transpersonales, en los que el individuo ha trascendido el estado egóico, personal o racional,

[...] implican un nuevo ir hacia dentro, una nueva interioridad, [...] lejos de ser una retirada narcisista o un aislamiento interno, la meditación (el desarrollo transpersonal en general⁸⁰) es simplemente una continuación natural del proceso evolutivo. Para todas las escuelas de

⁸⁰ Creemos que lo que Wilber entiende como desarrollo transpersonal lo que hemos denominado más arriba proceso de la Atención o Presencia Plena (Mindfulness) o Conciencia Abierta.

psicología evolutiva se da que a mayor desarrollo, «existe una mayor interiorización y un menor narcisismo (o menor egocentrismo) (:312)

Desde este modelo, los estados transpersonales «implicarían un aumento sustancial de la capacidad de desvelar la verdad, una limpieza de las telarañas de la percepción autocentrada y una apertura en la que el Kosmos se podría manifestar más claramente y ser visto y apreciado por lo que es y no por lo que puede hacer por mí» (:314) Lo cual que lleva a Wilber a enunciar que «ser consciente de la racionalidad implica no ser ya únicamente racional» (:315).

La teoría que propone Wilber, entronca en este punto con la filosofía Vedanta Advaita, que expondremos a continuación, al reconocer que los estadios superiores de desarrollo transpersonal pueden ser:

[...] “reconstruidos racionalmente” (explicados de forma racional), pero no pueden ser experimentados de esta forma. Únicamente pueden experimentarse a través del desarrollo contemplativo trasracional, cuyos estadios se desarrollan de la misma forma que cualquier otro estadio del proceso y cuyas experiencias son tan reales como otras cualquiera. [...] Las experiencias místicas o contemplativas no tienen base epistemológica al no poder ser explicadas en el lenguaje ordinario, ni en otro. (: 325-326)

4. La representación de la realidad desde la filosofía *Vedanta Advaita*.

4.1. Presupuestos teóricos.

A cada disciplina, la grieta epistemológica le concierne a su modo. La física, la biología, la neurociencia, la psicología, las ciencias de la información, la sociología, etc., detectaron y entendieron que, en el modo de relacionarse con la realidad, han quedado al descubierto en su fragilidad –a veces en su incoherencia o en su realidad paradójica–, aspectos largamente asumidos como principios axiomáticos.

Esa ruptura de la continuidad con los modelos anteriores – en la llamada *globalización*–, parece estar planteando un desafío a la tradición cognitiva y comprensiva del mundo sin precedentes:

Una de las grandes posibilidades del momento presente, a la que nos reta ineludiblemente la propia marcha de la historia, es la de acceder a una creciente "universalización" del pensamiento, la superación de todo "provincianismo cultural". Ya no cabe pensar en los términos exclusivos de la propia cultura y urge un diálogo que permite el entendimiento mutuo entre tradiciones y culturas diversas y que permita alumbrar paradigmas de pensamiento más integradores: con capacidad de aunar armónicamente universalidad y diversidad/multiculturalidad. (Cavallé, 2004)

Para la autora de la presente investigación, conocer los presupuestos teóricos de la filosofía *Vedanta Advaita* resultó extremadamente revelador, precisamente porque ofrecen una aproximación a la experiencia vivida a través de un corpus de ideas que arraiga en la percepción de un mundo libre de agitaciones mentales.

El *Vedanta* es una rama del Hinduismo. *Advaita* puede traducirse como No-dual. Los *Vedas* –*Veda* significa "sabiduría o saber"– son cuatro colecciones de textos escritos y compilados a lo largo de más de mil años (a partir aproximadamente 1500 a.C.) que representan la tradición índica y son la matriz de gran parte de los desarrollos posteriores de su pensamiento. El filósofo indio Shankaracharia (788-820), que es el fundador de la escuela *Advaita*, conformó su cuerpo doctrinal a partir de las escrituras *Upanishad* que constituyen la parte final de la doctrina védica, y contienen su esencia. Sus articulaciones son siempre a partir de intuiciones de naturaleza «supra-racional. En este sentido siguen siendo *sruti*, revelación: "visión" o experiencia directa de la realidad última» (Cavallé, 2000:38).

En la India existen en torno a seis escuelas o darsanas –literalmente “puntos de vista”–. La escuela Vedanta es la más destacada y que más influencia ha tenido en el pensamiento índico. La meta del conocimiento védico proclama la unión entre el sujeto que percibe y lo percibido como la misma cosa, conciencia. El Vedanta Advaita no pretende erigirse como un sistema de pensamiento con criterios ortodoxos y autoritarios, «sino en una vía de autoindagación estrictamente *experiencial* en la naturaleza última del yo». (:43-44)

La necesidad de incorporar en este trabajo de tesis doctoral presupuestos teóricos provenientes de una civilización como la hindú – tan distinta de la nuestra– a través de su filosofía Vedanta Advaita⁸¹, surge de la convicción compartida con la filósofa española Mónica Cavallé de que, para conocer lo propio es necesario tomar distancia y mirarse desde lo ajeno, y por tanto

[...] de la convicción de que es imposible conocer los presupuestos de la propia cultura, si la única cultura que se conoce es la propia. El auto-conocimiento es siempre dialógico; no cabe conocerse en directo; se necesitan “espejos” - “lo otro” o “los otros”- en los que poder ver lo que la falta de perspectiva y de contraste con respecto a uno mismo impide advertir. (Cavallé, 2004:4)

La diferenciación entre la concepción que Occidente tiene del mundo y la que tiene la filosofía Vedanta es muy sutil, pero la representación de los modelos que se pueden construir a partir de cada uno de ellos, genera abismos. Según se escoja un modelo u otro, la comprensión de lo que es el mundo, de lo que es la mente y de lo que es conocer, cambia totalmente.

Para Occidente la condición de la separación entre el conocedor y lo conocido es necesaria, incuestionable, un presupuesto axiológico. Para la filosofía occidental el sujeto es distinto del objeto. Puesto que la visión del mundo que tiene Occidente parte de un ego separado del mundo, su consecuencia inevitable es el egoísmo. La prueba son sus actos: el sistema capitalista es fruto del egoísmo económico

⁸¹ «Una de las culturas metafísicamente más vigorosas y una doctrina que ha ocupado un sitio de primer orden en la historia de lo que Heidegger denomina “pensamiento esencial” (*wesentliche Denken*) -aunque ello no suele quedar registrado en nuestras historias de la filosofía.-» (Cavallé, 2004:4).

fundamentado en la manera en que se entiende el mundo como la predominancia de la parte sobre el todo. «En el mundo del ego, los objetos son más importantes que las personas. Lo tangible, lo material, está por encima de lo intangible, como la ética, los valores y las ideas. [...] se caracteriza por su percepción de escasez, ligada a desear siempre más». (Pigem, 2013:87)

[...] cabría decir que la vivencia básica de su identidad del hombre en Occidente -lo que quiere decir y vivencia cuando dice "yo"- es la de ser un ego: una conciencia individual, esencialmente diferente y desconectada de las otras conciencias, y encerrada en los límites de la propia piel, de un determinado organismo psico-físico; una conciencia individual que es centro de pensamiento, decisión y de acción y que se relaciona con lo diverso de sí en tanto que objeto de su pensamiento y de su voluntad intencionales. Por más que se considere superado el cartesianismo (también, por ejemplo, se considera superada la mecánica newtoniana, pero son muy pocos los que en su percepción ordinaria han asimilado la nueva imagen del mundo que ha desvelado la física contemporánea), el hombre actual aún tiende a cifrar su identidad última en su "yo" vivenciado como ego cogito-ollo: yo individual pensante, autoconsciente, percipiente, mensurante, observador, estimador, actuante, etc.; más aún: no concibe otro modo de vivenciarse a sí mismo. (Cavallé, 2004: 6)

Debemos recordar que la física cuántica ha venido a cuestionar la base material de la realidad, como lo hicieron los dos premios Nobel de física, Schrödinger y Winger, quienes sugieren que la base de la realidad no ha de buscarse en la materia sino en la conciencia y la percepción (Pigem, 2013:127). Richard C. Henry (2005), profesor de física y astronomía en la Universidad Johns Hopkins de Baltimore, ha escrito en la revista *Nature* que «la única realidad es la mente y la percepción, pero dichas percepciones no son las cosas. Para contemplar el universo como es en realidad debemos abandonar nuestra tendencia a conceptualizar las observaciones como si fueran cosas».

En una concepción del universo en la cual la prevalencia sea la del todo sobre la parte, los seres están impelidos desde la misma génesis de su modelo mental, a cuidar unos de otros y del entorno. Las culturas orientales tales como budismo, sufismo, vedanta, zen, taoísmo... parten de un supuesto de universalidad que genera nuevos patrones de apreciación del mundo. Nuestro parámetro es muy distinto.

«Una cosa sí le pasa a Occidente: está cansado de pensar, pero no sabe qué hacer para parar de pensar». (Sesha, 2005). Una de las pruebas⁸² de esta afirmación es el hecho de que en nuestras sociedades, por doquier se busca la evasión, el entretenimiento, la distracción (Del Rey, 1996: 540), siendo –por poner un ejemplo actual, pero igual cabría aquí decir el cine, la moda, los deportes, etc., todos ellos contruidos desde una *industria del deseo*⁸³– los videojuegos y las redes sociales una de las principales alternativas de ocio. (Llorca Díez, 2006)

A esto añadimos la relevancia que han alcanzado en Occidente en los últimos cuarenta años diversas técnicas de meditación: *vipassana*, *samatha*, *metta*, meditación sin objeto, *mindfulness*, budista, tibetana, *zen*; el *tai-chi*, el *chi kung*, y muy diversas artes marciales como *aikido*, *karate*, *judo*, *kempo*, *jiu jitsu*, *taekwondo*...; escuelas derviches, chamánicas y desde luego y entre las más extendidas; el yoga (hatha yoga fundamentalmente): todas ellas, provenientes de culturas orientales (Puente, 2011).

A nadie se le escapa que, desde este modelo egocéntrico de Occidente, florece la búsqueda que se concreta en modas de consumo de diversas prácticas milenarias (y remodeladas) conducentes al encuentro de la felicidad. Dado que Occidente busca mayoritariamente la felicidad en un objeto, cuya posesión supuestamente la otorgaría y que siempre está afuera del sujeto que la busca; la mente occidental, busca por tanto, conseguir, tener, poseer. La condición predominante de lo personal que sostiene el paradigma occidental impulsa a apuntalar modos de vida y pensamiento en esa dirección que tienen al individuo cual cobaya dando vueltas en una rueda.

En tanto que el mundo sería una imagen de lo que pensamos y que, aquello que podemos predecir de manera clara lo llamamos ciencia, en Occidente hemos desarrollado el método científico para poder comprender y controlar nuestra imagen

⁸² Hoy mismo, 25 de enero 2015, mientras redactamos este texto aparece publicado en el diario El País, en su edición semanal un artículo titulado «El cansancio mental», [http://elpais.com/elpais/2015/01/23/eps/1422018427_336669.html]

⁸³ «Es el tiempo de una nueva esclavitud solicitada y voluntaria donde la vida cotidiana se aboca a la satisfacción del deseo y el interés generado por esas industrias del deseo que ha *estandarizado el comportamiento*» (Ramos Irizar, 2011).

de la realidad. El modelo cartesiano de comprensión que auspició al método científico –en cierto modo ya lo hemos visto–, ha configurado lo que se ha tenido por realidad en los últimos siglos, pero que fue puesto en el disparadero hace cien años por la física cuántica y obligó a expandir el pensamiento hacia nuevas fronteras.

Uno de los “mitos” o prejuicios básicos del pensamiento occidental –quizá, el mito por excelencia de Occidente- es aquel que ha llevado a dar por supuesta, por incuestionable, una determinada concepción del yo. [...] dónde el hombre en Occidente tiende a cifrar su esencia última -concepción estrechamente ligada a la de cómo comprenda y vivencie la naturaleza Ser- y dónde, tanto Heidegger como el VedAnta advaita, invitan a cifrarla. [...] en torno a los límites del punto de partida ontológico y epistemológico de la filosofía relativo a la autoconciencia del sujeto que filosofa; relativo al lugar ontológico en que éste cifra su esencia e identidad y al modo en que esto determina el alcance y la naturaleza de su conocimiento de la realidad; relativo, en definitiva, al modo en que responde a la pregunta “¿quién soy yo?” -la cuestión más inmediata y la más lejana precisamente por su excesiva proximidad; la más básica y la menos obvia; la más oscura para una razón que sólo accede a lo que ella ilumina pero nunca a la fuente misma de la luz. (Cavallé, 2004: 6)

En todo el pensar occidental late la definición del ser humano como una afirmación de Aristóteles que Boecio recogerá en su definición de persona: «la substancia individual de naturaleza racional» (*rationalis naturae individua substantia*) (Cavallé, 2004: 7) y que permea la autoconciencia del hombre moderno como una premisa no cuestionada ni cuestionable.

En el ámbito filosófico, la noción de *sujeto* se define por su auto-conciencia o capacidad de reflexión, es decir, en y por su relación a objetos, por su capacidad de hacer de todo objeto de sí, incluido a sí mismo. Si lo definitorio del yo es su capacidad de reflexión, su ser *animal rationale*, su cogitare, su auto-conciencia, el yo no puede menos que ser para sí mismo como objeto de sí. Más aún: el yo es tal yo y permanece como tal en este atraparse a sí mismo y devenir constantemente objeto de sí mismo. No sólo el mundo queda para el sujeto atrapado y controlado en las mallas de la representación, una vez que se considera que su dimensión más originaria y específica es su capacidad representante, sino que el mismo controlador deviene objeto controlado. El ego es, de hecho, un objeto más entre otros: es esto o aquello, frente a lo que no es esto o aquello; es decir, es una “idea del yo”: la compuesta de aquellos. (Cavallé, 2004: 7)

En la filosofía Vedanta advaita se entiende que para conocer es preciso trasponer las fronteras que genera la herramienta con la que se conoce, esto es: «la muerte de la mente es el nacimiento de la sabiduría» (Nisargadatta, 1981:586).

Tampoco propone esta enseñanza un sistema de pensamiento, unos contenidos o una doctrina objetiva entre otras. Las palabras de un maestro Advaita no son postulados metafísicos sino revelaciones experienciales. En general, conocer, para el Advaita, no es comprender el sentido lógico de una doctrina sino verificarla en uno mismo y ser lo conocido. Según el Advaita, no cabe “acceder” al conocimiento del Ser al modo en que se accede al conocimiento de un algo objetivo porque el propio buscador es lo buscado; entre el hombre y el Ser no hay espacio para un camino. Se trata de comprender lo ilusorio de la falsa sensación de lejanía que tiene el hombre con respecto al Ser y que le lleva a “buscarlo”; falsa sensación de lejanía sustentada en la falaz vivencia que el hombre tiene de sí como limitado y separado de su Fuente. La mera comprensión de lo falso como falso, de la naturaleza de los condicionamientos y unilateralidades que distorsionan, limitándola, la vivencia de la propia identidad, dejará libre el espacio en el que pueda des-velarse el Ser -que se desvela como la esencia y raíz luminosa del yo-. El Ser y su conocimiento no se logra ni se alcanza; meramente, se le deja ser, siéndolo; sólo se lo puede “ser”. (Cavallé, 2004:12)

4.1.1. Noción de NO-DUALIDAD

La expresión *No-dualidad* —traducción del término sánscrito *advaita*, que significa “no-dos”— es novedosa y relativamente desconocida tanto en el lenguaje común como en los ámbitos filosóficos. Mónica Cavallé, quien ha explorado la diversidad cultural en la que hunde sus raíces, detalla cómo este concepto no parte en exclusiva de la filosofía Vedanta⁸⁴:

⁸⁴ «Encontramos esta intuición no-dual en el mundo indio (en el vedanta advaita, en el shaivismo de Cachemira, etcétera), en el budismo (particularmente en el budismo mahayana, chan y zen, en el vajrayana y en el dzogchen tibetanos), en el taoísmo metafísico, en el núcleo esotérico del islamismo (en el sufismo y la gnosis shiíta), en la cábala hebrea, etcétera. Dentro de tradición occidental, está latente (si sabemos ir más allá de las interpretaciones convencionales) en el pensamiento presocrático (Parménides, Heráclito), en las filosofías antiguas inspiradas en la noción heraclitana de Logos, en el neoplatonismo (Plotino, Pseudo Dionisio Areopagita), en los desarrollos medievales y renacentistas del neoplatonismo (Juan Escoto Eriúgena, Nicolás de Cusa), en el hermetismo filosófico, en la mística especulativa (Meister Eckhart, Angelo Silesio, Jakob Böhme), etcétera.

La expresión “no-dualidad” alude a la intuición y a la constatación vivencial de que el fondo de la realidad es no-dual, es decir, de que, en su última raíz, no hay separación ni dualidad entre el fundamento de la realidad, lo Absoluto, y el mundo, ni entre lo Absoluto y el yo, ni entre el yo y los otros, como no la hay entre el percibidor y lo percibido, el sujeto y el objeto. Si bien en ningún caso los no-dualismos niegan que la dualidad sea la lógica propia del mundo relativo, consideran que la visión no-dual es la modalidad más profunda y radical de experimentar la realidad. [...] Para estas tradiciones, lo apuntado no es una conclusión de especulación —cualquier articulación al respecto es una simbolización inadecuada y autocontradictoria— sino de experiencia. Arraiga en la experiencia directa del fundamento de nuestra identidad como Ser y Conciencia pura no objetivables, como Presencia ontológica despierta a sí misma, incondicionada, abierta, sin estructuras, en la que desaparece la dualidad entre el percibidor y lo percibido, y donde se resuelve toda dualidad. Esta es, para estas tradiciones, el pináculo de la autorrealización, en el que se saborea una perfecta intimidad con la fuente y la totalidad de la vida. (Cavallé: 2002)

Sesha también coincide con Cavallé en que éste es uno de los conceptos más complejos del sistema de pensamiento Vedanta Advaita; la idea de la No-dualidad «es tal vez la idea más abstracta que nunca ha existido, pues introduce una serie de postulados que pueden ser probados sólo por la experiencia directa o por la intuición aguzada de cualquier conocedor» (Sesha, 2011:241). Para este conocedor de la realidad advaita, explicar la No-dualidad precisa de aclarar previamente que la definición de la realidad no se basa en la sustancia que compone los objetos materiales, sino que «tanto sustancia ideal como material son expresiones de una misma actividad que las resume y a la que se denomina *conciencia*. Es decir el universo “materializado e ideado” es un océano de conciencia No-dual» (Sesha: 2011: 242). Para filósofo, la consecuencia más importante que se deriva de la noción de No-Dualidad es la ausencia de «realidad del sentido de individualidad» (:243).

También —aunque con matices— esta intuición puede ser una clave interpretativa de pensadores occidentales como Spinoza, Schelling, Schopenhauer, Emerson, Bergson, Simone Weil, Whitehead, Jaspers o Heidegger, entre otros. Con matices, porque en algunos de estos pensadores la no-dualidad no queda establecida con la misma radicalidad que en las enseñanzas no-dualistas por excelencia, y porque hay un elemento diferencial entre las aproximaciones eminentemente teóricas al no-dualismo y las sabidurías no duales: estas últimas no pretenden erigirse como sistemas filosóficos, sino como medios para expresar una experiencia interna y para despertarla en los demás». Recuperado de <http://www.monicacavalle.com/filosofia-sapiencial/la-no-dualidad/>, 27/02/2015

Esto lo veremos un poco más adelante cuando distingamos entre sujeto y objeto. La No-dualidad pone en jaque la existencia del “yo” como una entidad independiente y generadora de individualidad, «siendo tan aparente como las miles de conformaciones independientes que surgen en un sueño» (:243).

Este concepto de la No-dualidad es la intuición que se oculta tras algunos de los ejemplos de LH en los textos fílmicos que estudiaremos. Desde esta perspectiva *el lugar de la herida* vendría a ser el reconocimiento de ese territorio en el cual la identificación con el “yo” se cuestiona, se desvanece, se deshace...según los casos, para generar una nueva percepción de la realidad sostenida en un estado de conciencia nuevo que no separa al conocedor de lo conocido. No sólo pone en jaque la relación con la identidad, también lo hace con el universo conocido, alterándose la percepción del espacio y del tiempo con ello.

4.1.2 La noción de INFORMACIÓN.

Desde la perspectiva que ofrece la filosofía Vedanta advaita, la información por sí misma es indefinible y adimensional. «No existe una información que defina a la información misma, pero en cambio, la agrupación de información define a la información» (Sesha, 2005:163). Para ejemplificar lo dicho, este ingeniero y filósofo, utiliza a la geometría euclidiana, a la cual se define a partir del concepto *punto*. La sucesión de puntos conforma la línea; la sucesión de líneas configura el plano y el volumen lo definen una sucesión de planos. Sin embargo, el punto, es indefinible en sí mismo. «Es adimensional espacialmente» (:163).

Así pues, la información como una realidad adimensional, no existe por sí misma, sino solamente en relación con otras informaciones. A partir de este axioma, se define un *campo de información* como aquel que posee cuatro informaciones: el perceptor, lo percibido, la frontera entre perceptor y percibido y finalmente la frontera final del campo (:164). Las características de la información, desde la definición que hace Sesha, tomada de la filosofía Vedanta advaita (2012: 95-101), establecen que:

a) es adimensional. No hay un evento que esté constituido por una única información.

b) no excluye nada. Lo abarca todo, y todo está formado por información (infinitas informaciones).

c) la mente siempre interpreta unidades de información, que a su vez componen *todos* a los que se les asocia un *nombre* y una *forma*.

En el estudio de los presupuestos de la física cuántica, el concepto de información es una herramienta que permite el análisis de entidades probabilísticas y no probabilísticas. Desde esta perspectiva, «la información se presenta como un océano de probabilidades que la mente puede detectar. La mente-cerebro es una complejidad de información que detecta, fija, relaciona y conoce información» (Sesha, 2012:101), que, al percibir un objeto cualquiera, da prioridad a ciertos *nombres* y *formas* que ya existen en la memoria y las relaciona con el objeto conocido «armando así una realidad, que según la filosofía occidental, puede llamarse real o ideal» (:101) Por lo tanto, la mente reduce la experiencia cognitiva desde «un infinito de informaciones a una unidad funcional relacionada con *nombres* y *formas*, esto es que sólo reconoce informaciones relacionadas y almacenadas previamente en su memoria» (:102).

Todo objeto que es representado por la mente está constituido por información, ya sea esta material o ideal. La información sólo puede ser interpretada si es relacionada con más información. El objeto *información* no existe. No tiene dimensión, así pues, la información sólo tiene sentido si, como sostiene Sesha, (2003: 46):

-está referenciada a una frontera, y por lo tanto, puede estar «dentro» o «fuera» de ella.

-cuando es un «todo» compuesto de varias «partes», o bien consta de «partes» con condición de sumarse en forma de un «todo».

-cuando una información es «causa» de otra o cuando no lo es. Es decir cuando una información puede referenciarse temporalmente a otra.

-cuando la mente interpreta una «forma» a la representación del «nombre» que contiene la información, o cuando la mente representa un «nombre» de la «forma» que percibe.

4.1.2.1. Campo de Información.

Cualquier información que reúna las cuatro características arriba enunciadas, es denominada *campo de información*. Es así con cualquier información que pueda ser pensada y por tanto puede: estar referida a una *frontera* (ejemplo: una mesa no es el suelo); ser un todo compuesto de varias partes (ejemplo: una mesa tiene cuatro patas y un tablero); ser causa de otra o no serlo (ejemplo: la mesa es de madera y no es de leche); representarse bajo un *nombre* o una *forma*, la mente al ver un objeto con cuatro patas y un tablero, asocia el *nombre* mesa, o cuando se dice mesa, se le asocia una *forma* de tablero con cuatro patas.

«La suma de informaciones constituye un *campo de información*, al igual que una suma o conjunto de puntos –que en esencia es un concepto adimensional–, puede representar como línea, plano o volumen» (Sesha, 2003:46-47).

4. 1. 3. Concepto de LÍMITE- FRONTERA

Definir implica imprimir una frontera conceptual. Para que las informaciones puedan considerarse como diferentes es necesario que exista una frontera entre ellas. Las fronteras podrían definirse entonces como «información que delimita información» (Sesha, 2003: 396), y son necesarias para explicar el mundo tal y como lo conocemos. El sentido de *frontera* es lo que permite que florezca la dualidad entre esto y aquello, que el mundo se perciba fragmentado.

Los limitantes de información son cuatro:

-La frontera sensoria: es la que hace que el perceptor perciba un mundo interior y un mundo exterior. Es decir el observador se reconoce distinto de lo observado.

-La frontera espacial: la información entonces puede ser definida como parte o todo.

-La frontera causal: establece un devenir de informaciones en el tiempo, como si hubiera una información previa que la provocara o posterior que la sucediera.

-La frontera de la interpretación que hace la mente: constantemente están variando los contenidos mentales, merced a que sujeto y objeto son «inestables y discontinuos» (Sesha, 2003:94).

«Cuando la cognición que define al mundo se realiza mediante un proceso discursivo racional, la representación de aquel que se obtiene es siempre dual; emerge como una conjugación diferenciada de infinitas informaciones diferentes unas de otras» (:71) Sin embargo, ya hemos visto que la información no existe por sí misma, es inestable, necesita estar referida a otra información para diferenciarse. «La información diferenciada opera como la teoría matemática de conjuntos» y puede sumarse, restarse, dividirse o multiplicarse, conjugando elementos naturales e ideales. Para que exista diferencia entre una información y otra, parece que existe la necesidad, desde una perspectiva cognitiva racional, de que exista una frontera que las delimite. «El gran dilema de la vida es aceptar que la información es no diferente una de otra. El juego de la cognición no es más que el nacimiento y movimiento de inexistentes fronteras que agrupan información no-diferente pero sí existente» (Sesha, 2003: 95)

La importante aportación que realiza Sesha para explicar la paradoja de las fronteras merece aquí especial atención, pues de este punto se deriva la comprensión de lo que entendemos como LH, *lugar de la herida* en este trabajo. Pronto veremos que «cuando se intenta analizar la naturaleza de las fronteras, asumiendo que los *objetos* se diferencian unos de otros, [...] (advertimos que) la frontera es una presunción mental, es la proyección mental que diferencia objetos radicados en un espacio no-diferente» (Sesha, 2003: 94).

Al pensamiento occidental le resulta natural pensar que las fronteras existen. Al mecanismo modelador de las mismas, el Vedanta lo denomina *nombre y forma*, que es el modo en el cual «la mente proyecta las fronteras» (Sesha, 2003:72), pero que no existe en sí mismo.

4.1.3.1. La paradoja de las fronteras.

La realidad última, afirma el Vedanta, es No-dual (Cavallé, 2000:6). En este punto nos encontramos con una paradoja o contradicción aparente al realizar la búsqueda de los límites entre las cosas, pues articulando un razonamiento lógico se descubre que las fronteras entre las cosas no existen. «Según el Advaita, lo que ante nosotros aparece como un mundo de objetos, personas y procesos independientes y sustanciales, no es más que la realidad misma de *Brahman* [...] Lo Absoluto reflejado en el espejo de *avidya* (o ignorancia) es lo que ordinariamente denominamos mundo: el mundo tal y como se presenta a nuestro modo inercial y dividido de percepción» (:64)

Según la distinción que aporta Sesha (2003:395 y *stes.*), una frontera puede ser de dos tipos. Puede ser una «frontera final o exterior» o puede ser una «frontera interior». Esta última siempre forma parte del campo de información. La primera delimita dos campos de información. He aquí lo que Sesha define como «paradójico» pues al investigar las fronteras podemos encontrarnos con varios supuestos:

[...] puede ser una «frontera final» o puede ser una «frontera interior». La «frontera final» o exterior, es siempre excluyente –pues es lo que se intentará probar: su calidad de irrealidad–; es decir, no estaría incluida en el campo de información, es sólo aparentemente real, como por ejemplo el límite visual del horizonte que queda fuera de la vista del observador. Lo que el observador no alcanza ya a ver es lo que constituye la «frontera final». La «frontera interior» es, por el contrario siempre incluyente –pues la calidad de la irrealidad que intentamos probar cabe para todo tipo de «fronteras»–; es decir, forma parte del campo de información, como por ejemplo cualquiera de los contenidos visuales que el observador ve y que están circunscritos aparentemente en el horizonte o «frontera final». (Sesha, 2003: 395)

La supuesta «frontera final» o exterior entre dos campos de información no puede pertenecer exclusivamente a uno de ellos:

Si la «frontera final» que delimita un campo de información fuera parte exclusivamente de ese *campo de información*, el campo restante o circundante omniabarcaría al primero, pues al no poseer aquel «frontera», su naturaleza esencial no-diferente coparía todo el ámbito de la información y, por lo tanto, no podría distinguirse un «algo» diferente a otro «algo», esto es, una información diferente a otra información. En caso de que la frontera final que diferencia las informaciones fuera únicamente parte del campo restante, ocurriría lo mismo. Por ejemplo:

¿cómo detectar la «frontera» de espacio entre una habitación y un pasillo cuando la puerta de la habitación se abre? La puerta establecía la «frontera»; sin embargo, ahora que se ha abierto la puerta, es absurdo asumir la existencia de «frontera» cuando ninguno de los dos campos, habitación y pasillo la posee. (:396-397)

La supuesta «frontera final» que delimitaba un campo de información de otro no puede formar parte integrante de ninguno de los dos campos:

Si la «frontera final» que delimita el campo, fuera parte de la información de uno de los dos campos, es decir, si pudiéramos detectarla como parte interior de uno de los campos, la «frontera final» quedaría incluida inmediatamente como información interior del campo y dejaría, por definición, de ser una «frontera final». Tal es el caso, por ejemplo, de encontrar la «frontera final» del universo. Basta diseñar un telescopio con mayor capacidad de escudriñar la lejanía para que la «frontera final» se convierta en una de las partes constitutivas del campo y emerja otra nueva «frontera final» que, por definición será indetectable y por tanto, no puede formar parte del campo visual. (:397-398)

La «frontera final» no puede formar parte de ambos campos simultáneamente:

Si la «frontera final» del campo fuera simultáneamente parte de ambos campos, también habría incongruencia. No es posible que exista ni pueda ser detectada en un campo delimitado una información en forma de «frontera final» que sea simultáneamente dos informaciones en campos distintos. El campo, al estar delimitado se autodefine como tal y no puede extenderse más allá del campo mismo. La «frontera final» de un campo cerrado no puede simultáneamente ser «frontera final» de dos campos cerrados, pues de ser así no habría posibilidad de diferenciar un campo de otro. Por ejemplo, un cuadro colgado se diferencia con claridad de una pared, pero ninguna parte del cuadro es pared y ninguna parte de la pared es cuadro. Sus informaciones son independientes. Por ello, no es lógica la existencia de ninguna información, inclusive asociada a una «frontera final», que diferencie dos campos de información –como cuadro o pared– y sea simultáneamente detectada como parte de ambos campos.

Una información específica jamás es parte simultáneamente de dos campos diferentes. Una pared, por ejemplo, desde la perspectiva constructiva es solo eso: una pared; desde otra apreciación puede ser una agrupación química. Cuando la mente define la información como pared no la asume como agrupación química, y cuando la define como agrupación química, no la advierte en ese instante como pared. De igual manera, la «frontera final» no puede ser un único delimitante de dos campos diferentes de manera simultánea.

Y, finalmente, examina la posibilidad de que la «frontera final» sea una información diferente a cualquiera de los campos de información:

Si la «frontera final» que delimita el campo fuera una información diferente a cualquiera de los dos campos establecidos, es decir, fuera un «*objeto* frontera», su existencia no sería tampoco un hecho claro. En caso de ser la «frontera final» una información diferente a los dos campos en cuestión, necesariamente debería haber una nueva «frontera» intermedia entre el «*objeto* frontera», y la «frontera» que diferencia cualquiera de los dos campos en cuestión.

En definitiva, es claro, entonces, que la «frontera final» que diferencia un campo de información de otro no es parte exclusiva de uno de ellos, ni siquiera es información independiente entre los campos diferenciados. Y si no puede ser nada de ello, realmente no existe. En resumen, es imposible establecer bajo las estrictas leyes de la lógica la existencia de «fronteras» entre *campos de información* y, por ende, lo más lógico es establecer que las «fronteras» no existen. (:399)

La conclusión final es, que si no existen las fronteras, la información, aunque se advierta diferenciada, es esencialmente no-diferente, No-dual.

4.1.3.2. Campos cerrados y campos abiertos.

Un modelo cognitivo que ordena la multitud de informaciones que conforman la filosofía Vedanta y que proporciona un marco a partir de los conceptos de *campos de información* y *campos de cognición*, permite identificar diferencias tan sutiles como las nociones de apertura y cierre de los campos, sencillamente con la introducción de un componente llamado mente. La cualidad dual con la que normalmente la mente advierte la información (diferenciada entre un sujeto conocedor y un objeto conocido) se percibe con nitidez cuando se comprende la diferenciación que se introduce al distinguir entre campos cerrados y campos abiertos.

Cuando a un campo de información se le asocia «la cualidad consciente» (Sesha, 2003:82) entonces nos referimos a un campo cerrado, *campo de cognición*. Este es un campo asociado a un agente de cognición/percepción consciente. «El *sujeto* crea la consideración de diferenciación en su acto consciente de percepción» (:82) Según la diferencia que establece Sesha, la mente sólo puede discurrir en campos de cognición cerrados puesto que es, mediante su propia actividad, que se cierra el acceso a la información No-dual, «introduciendo la apreciación de fronteras». (:82).

La mente delimita la información pero no la crea. La información nunca ha dejado de ser, ni dejará de ser No-dual. Considerar la mente como diferenciación es tarea propia de la actividad mental. La mente delimita fronteras con cualquier información que interpreta. La información se representa mediante «nombre» y «forma», lo cual crea una delimitación interna en el campo –la frontera interna– y otra delimitación externa–la «frontera final»– que cierra el campo circunscribiendo la información que contiene. (Sesha, 2003:82)

La dualidad del mundo existe en la mente del perceptor, ya lo hemos dicho, pero Sesha insistirá más adelante en qué es el sujeto conocedor. Aquí sólo avanzaremos que «lo que el individuo cree ser es lo que piensa más frecuentemente» (:83) Por eso, no interpretar la realidad que percibimos desde una perspectiva mental, «nos sumerge en un estado de intuición continua» (:86) Para que un campo cognición se abra no hace falta nada más que soltar el hábito de interpretar lo percibido. «El universo no deja de percibirse, [...] solo que ahora no se reconoce distinción entre el conocedor y conocido». En un campo de cognición abierto, la simultaneidad de informaciones es una realidad, es decir que desaparece la secuencialidad a la que la mente está habituada y se despliega el campo cognitivo en modos que resultan inusuales, apareciendo la No-dualidad.

4. 1. 4. La MENTE y la COGNICIÓN.

La mayoría de las personas en Occidente no encuentran sentido a un *vacío* carente de formas, porque el silencio, desafortunadamente, no forma parte de la experiencia habitual de nuestra cultura. Los hábitos de la mente occidental nos hacen perdernos en los procesos de la mente relativos a pensamientos, imágenes y cualquier forma o nombre que devienen de un movimiento ilusorio que nos resulta muy difícil detectar. Las sociedades occidentales se han refugiado en el entretenimiento, el consumo, la farmacopea, etc., para aliviar los mundos internos que claman por ser escuchados o el miedo que provocan los espacios externos referentes a la soledad, el silencio y la quietud.

Desde Occidente nos movemos casi siempre en el campo de la consciencia del yo, que tiene sus limitaciones, pues capta la realidad a través de la razón y los

sentidos. Para el Vedanta, esta mente es concebida como *Anthakarana*⁸⁵, «una actividad inteligente que *detecta, fija, relaciona* la información detectada y emite una *síntesis cognitiva*» (Sesha, 2012:134) y está constituida por cuatro funciones:

-*budhi*; entendido como intelecto, es el soporte de la conciencia individual. «De igual manera que una bola de hierro es un medio para absorber calor y ponerse al “rojo”, de igual manera *budhi* es el medio para depositar la conciencia individual o conciencia refleja» (Sesha,2005:53)

-*chitta*; representa aquello de lo que está constituida la mente, es decir la *materia mental*. Para ejemplificar este concepto, basta entender la mente como un océano y las innumerables formas que el agua puede adoptar. Pues así la memoria es toda la información que pueda llegar potencialmente a adquirir en forma de pensamientos, emociones, sentimientos y pasiones. «Representa la memoria, no sólo en ámbito consciente, sino también en el inconsciente» (:41)

-*manas*; representa todas las actividades que se manifiestan cuando se pone en movimiento *chitta*, la memoria. «Dependiendo de cómo sea dicho movimiento, emergen características como la inteligencia, el proceso de eficiencia en el acto dialéctico; la lógica, como proceso ordenado de información; el razonamiento, realiza una síntesis mediante comparación; la duda, como actividad desordenada de no reconocimiento de *chitta*.» (:41)

-*ahmankara*; representa un tipo especial de contenido mental cuya característica fundamental es el sentido de pertenencia, se siente poseedor de lo que se conoce, de lo que se razona, de lo que se siente, de lo que mueve la pasión...etc. Es conocida como *yoidad*. Es una actividad común a toda modificación que suceda en la mente. «La modificación mental denominada “yo” es la primera que se estructura en la mente, es la base sobre la que se establecen ⁸⁶las subsiguientes modificaciones mentales. Erradicar la apreciación de “yoidad” implica

⁸⁵ Se traduce como *vehículo interno* y se refiere a la mente, al igual que a los cinco sentidos, como un vehículo de cognición, pero no la razón de la cognición misma que proviene, como veremos exclusivamente de la Conciencia.

el desmembramiento, la fractura y la disolución de la actividad mental diferenciada» (:42)

El Vedanta estudia a la mente como una interacción de estos cuatro constitutivos básicos y «sitúa a la conciencia soportada en uno de ellos» (Sesha, 2012:132) La conciencia individual no perdura necesariamente en el proceso final de la cognición, pues ha de diluirse, es decir que la mente tiene que adoptar una condición no-diferenciada de los objetos que conoce «a fin de que la Conciencia No-dual asuma la actividad propia del conocimiento» (Sesha, 2005:34)

4. 1.5. La dualidad SUJETO-OBJETO

La manera en que el Vedanta distingue la atestiguación del mundo puede resultar un tanto extraña a la mente occidental. El modelo es radicalmente distinto de la psicología que conocemos, pero, curiosamente comparte muchas similitudes con la física cuántica. Así pues, «el mundo existe solamente cuando se lo observa, antes de observar una información cualquiera puede asumir cualquier frontera.» (Sesha, 2003:108) También tiene sus semejanzas con la teoría relativista que sostiene que el universo depende de las condiciones del observador y que cada observador posee condiciones momentáneamente diferentes.

Sesha desvela una de las principales fuentes de error en el que suele caer la mente occidental al señalar que:

[...] intentar encontrar una condición única de realidad, como base del universo percibido es un error. Tal suceso no existe; es decir, no existe una entidad real que pueda ser observada y definida desde un agente también real y externo a ella. Es necesario comprender que la experiencia está necesariamente interrelacionada en todo momento con el observador que interpreta la información del campo. [...] a la luz de la mente y la interpretación intelectual pareciera que la naturaleza de toda la información fuera dual.

El Vedanta sostiene que el observador y lo observado, esto es el sujeto y el objeto, no difieren en su naturaleza. «El mundo diferenciado opera exclusivamente en la mente del perceptor de igual manera que como se despliega un universo diferenciado durante el sueño» (:109).

La no-dualidad implica la ausencia en la cognición de diferenciación entre sujeto y objeto. El sujeto, el realizador de la acción, realmente no puede considerarse independiente o diferente del acto que realiza. Él está inmerso en la misma red que los objetos con los cuales interactúa. Hacer daño es hacerse daño. Finalmente, la conciencia es un continuo no-diferenciado. Plantear independizar a sujeto de objeto lleva a crear una moral basada en el interés propio de quien ejecuta la acción y a relativizar, según su acomodo, a los objetos que experimenta diferentes de sí mismo. Afirmar que la fuerza de saber propia de la conciencia es un continuo No-dual engendra repercusiones interesantes. Una de ellas es que la individualidad ha de plantearse como una momentánea e incorrecta percepción; como una ilusoria y fugaz realidad, tan fantasmagórica y momentánea como un sueño o como observar una soga y apreciar como real la falsa existencia de una serpiente. Finalmente, la acción realizada correctamente, es decir, el camino del karma yoga, ha de producir un cambio en la forma mental de cómo experimentamos el mundo. Karma yoga es la forma en que la filosofía Vedanta expresa una modalidad de acción correcta que lleva al conocimiento interior. (Sesha, 2011:241)

En Occidente, los estados de conciencia que se describen dependen de la óptica del observador y lo observado (sujeto y objeto): aquí se describen dos, el *onírico* y el *vigílico*. Sin embargo, para el Vedanta, en vigilia pueden existir cuatro posibles estados de conciencia, dependiendo de la relación que se establezca entre sujeto y objeto: Pensamiento, Observación, Concentración, Meditación.

Entendiendo esta relación el Vedanta establece que en el Sueño, Pensamiento y Observación la relación entre Objeto y Sujeto es dual porque ambos se perciben como diferentes. Y se establecen incluso nombres distintos según el tipo de observador que aparece, (Sesha, 2011: 282):

Estado de conciencia	Relación objeto-sujeto	Actividad mental predominante	Nombre del observador
Pensamiento	Dual	<i>Ahamkara</i>	Yo
Sueño	Dual	<i>Manas</i>	Yo onírico
Observación	Dual	<i>Chitta</i>	Exin
Concentración	No-dual	<i>Budhi</i>	Saxim
Meditación	No-dual	-----	Atman

Tabla 1. Fuente: (Sesha, 2011: 282)

Para el Vedanta se establecen cinco estados posibles de cognición, «cada uno de los cuales tiene una base egoica diferente» (Sesha, 2012:150), y así, obtiene que «el estado de pensamiento, se asemeja al estado común de la humanidad. El mecanismo más frecuente de cognición es el proceso dialéctico» (:150), en este estado existe la presunción de que lo percibido es diferente del perceptor, por lo que se establecen relaciones duales con los objetos conocidos y ello hace que el universo se exprese «evolucionando desde el pasado y en dirección al futuro y, así el tiempo se expresa de manera exclusiva en dirección de la entropía, es decir en dirección del desorden de la materia». (:151)

La información no-dual que se aprecia en los estados de Concentración y Meditación, permite que el agente cognitivo se encuentre en todas las partes del campo cognitivo «normalmente en los estados previos, el agente de cognición ocupa una zona del campo» (:156), tanto en el sueño como en el estado de pensamiento se sitúa dentro de la periferia sensoria, «haciendo que el yo se sitúe en un lugar desconocido *dentro de mí*» (: 156).

La cognición No-dual se asemeja en un todo a la ecuación de onda de Schrödinger, en donde la superposición de estados ocurre simultáneamente, de tal forma que «la expresión “probabilidad” es la más adecuada para representar cuál de los estados superpuestos se presentará» (:157).

Al igual que la voluntad del observador colapsa la función de onda que define el modo en que se comportará energéticamente una partícula subatómica, la cognición se fracciona al intervenir la acción de un “yo” observador. Lo que permite la aparición de la No-dualidad es «la ausencia de un agente cognitivo aislado e independiente» (:157) que fraccione el flujo de información. Así se afirma que «la cognición no–dual se comporta como las partículas cuánticas o que las partículas cuánticas adoptan una representación no-dual entre ellas» (:157).

4.1.6. El tiempo PRESENTE

Cuando el Vedanta se aproxima a la disquisición de qué es lo Real, necesita aclarar lo que se entiende por PRESENTE.

Se introducen los conceptos de *tiempo psicológico*⁸⁷ y *tiempo termodinámico*⁸⁸ para definir que podemos entender como presente ese tiempo en que coinciden el *tiempo termodinámico* con el *tiempo psicológico*, lo cual establece que la percepción de los eventos, hace parte de lo que sucede en el presente. «Cuando la respuesta mental del individuo no concuerda con el evento del tiempo termodinámico, es decir, con el presente que está *sucediendo*, el constructo mental se considera real, pero no presencial, es decir, es real, pero no es Real» (Sesha, 2012:105-106).

Desde la propuesta del Vedanta advaita, la percepción a lo que acontece en el presente deviene en una condición esencial para que la cognición desemboque en una percepción No-dual de la realidad, es decir, que pueda percibirse lo Real. Pues las percepciones que se derivan de la cognición dual son reales pero no son lo Real.

«Toda reacción mental debe estar ligada o en conexión directa con eventos asociados al tiempo termodinámico, de no ser así, el objeto interpretado mentalmente se experimentará siempre de manera dual (todo evento que no haga parte del presente tiene como generalidad una relación objeto-sujeto diferenciada)» (:106).

La no-diferenciación es un tipo de cognición que nace y prospera en el momento en que la atención es continua: se posa como una presencia constante sobre un evento que está sucediendo. La mayoría de los seres humanos no tienen acceso a una percepción estable del presente porque su mente reacciona por hábito. No está acostumbrado a sostenerse en una actividad que no esté enmarcada en tiempo y espacio y que no varíe con estos. Esta falta de estabilidad en la percepción de las cosas se debe a que la naturaleza de la materia mental es muy móvil y no hay costumbre de sostenerse en lo que pasa en el aquí y en el ahora. Le

⁸⁷ El tiempo psicológico es el segmento temporal en el que la mente interpreta un evento cualquiera. Fluctúa entre pasado, presente y futuro.

⁸⁸ Es la fracción temporal denominada coloquialmente como presente donde los eventos pasan del pasado al futuro. Va en dirección de la entropía, únicamente en dirección del futuro.

es más fácil estar sumido en su propia desazón, en su inquietud, en sus distracciones, fantasías o imaginación. Ahí ve mundos que no descubre con claridad pero que le llevan a quedarse pensando y, por hábitos, a permanecer siempre de esa manera.

«Cuando en el universo de lo conocido prima el deseo y la voluntad del perceptor, como causa y respuesta cognitiva a un evento cualquiera que no hace parte del presente, entonces lo percibido se considera como irreal» (:108).

La No-dualidad tiene que ver con estar presente. Esto es, reaccionar ante eventos que suceden aquí y ahora. Al permanecer en una percepción continua, en una atención que no es más que una reacción a lo que está aconteciendo, el modo de percibir el mundo cambia. La organización de la información que hay en las cosas se modifica, de tal manera que aparece una actividad cognitiva en que el perceptor percibe el mundo, pero no percibe el mundo diferente de él mismo. El mundo no es percibido diferente de uno mismo, y sin embargo existe. Se mantiene la simultaneidad de perceptor y percibido. «El yo, como información diferenciada por la voluntad del conocedor impregna la percepción de diferenciación. He aquí el verdadero problema a solucionar: conocer sin quien conozca» (:114).

4.1.7. La CONCIENCIA

Para el Vedanta advaita, la sustancia de la conciencia es la información. Siendo sustancia aquello que es palpable, lo que tiene estructura; de ahí viene el concepto gramatical “sustantivo”, lo que tiene corporeidad, lo que es medible y measurable. Ante la frase: “La manzana azul”, “azul” es un calificativo, “manzana” es la sustancia, ya sea ideal o material. La información, entonces, es la sustancia de la conciencia.

Entonces, teniendo en cuenta lo que ya definíamos al hablar de información: La información es adimensional; la conciencia es adimensional. La información no tiene partes; la conciencia no tiene partes. Los objetos son la suma de infinitas informaciones; la realidad es la suma de la conciencia misma. Todo es conciencia.

Si la sustancia de la conciencia es la información, por extensión, el universo que conocemos es información que se expresa como ideal o real. Sustancia ideal es

aquella que conforma los pensamientos; sustancia material son los objetos másicos e independientes de quien los conoce. Todo objeto existente tiene infinitas informaciones que lo componen pero la mente solo captura una limitada fracción de las infinitas informaciones; este tipo especial delimitado de realidad se denomina *maya*.⁸⁹

La conciencia y lo Real se definen por el Vedanta como:

*Un flujo no-diferenciado de saber y saber que se sabe [...] La conciencia no puede definirse como una suma de compuestos primarios. [...] actúa como un todo favoreciendo la percepción y el saber de unidades conceptuales. [...] La realidad está constituida de infinitas informaciones y delimitada mentalmente por una apreciación conceptual. La conciencia en sí misma es un caudal no-diferenciado de saber que detecta cualquier campo de información y lo convierte, como realidad asociada, en un campo de cognición. (De ahí se infiere que) Lo Real ha de definirse entonces como un campo de cognición donde las informaciones que lo conforman se aprecian como no-diferentes y la frontera que delimita dicho *todo* está abierta; es decir, lo Real es un campo no diferenciado cuyas fronteras con abiertas. (Sesha, 2012: 201)*

4.8. El Vedanta Advaita y el Lugar de la Herida.

En lo que aquí nos concierne, este *Lugar de la Herida*, tiene inscritos los elementos más destacados de estos presupuestos teóricos enunciados en el Advaita.

Para empezar, y aunque lo veremos completamente perfilado en el apartado dedicado a explicar la metodología, en LH se replantea el concepto de **los límites en la representación del espacio**. Puede ser bien un campo cerrado o un campo abierto, dependiendo de que lo limítrofe de su naturaleza le permita estar dentro y fuera de una estructura simultáneamente (se podría aprehender algo de este concepto en la banda de Moebius). Cuando LH aparecen en el relato, también se detectan nuevas dimensiones en la narración, superposición de espacios, rupturas de la continuidad, etc.

⁸⁹ En Vedanta, *maya* es el concepto que se utiliza para denominar la falsa realidad. A partir del texto titulado de Sesha, *Evolución y conciencia* en [http://www.vedantaadvaita.com/cms/es/mediateca?Dir=Mediateca%2FTextos+Sesha%2FNotas+y+eventos]

Con respecto a la noción del tiempo, también es posible comprender cómo se articula: si sigue su curso linealmente, si se salta y **se altera la relación epistemológica con el pasado-presente-futuro**; si se generan tiempos distintos en los que ocurren simultaneidades.

LH está relacionado con **la modificación de la noción de identidad**. En los imaginarios que el cine contemporáneo aparece como un elemento clave en los procesos de construcción de la identidad en el seno de nuestras sociedades tan mediadas por las pantallas y las tecnologías. Desde esta perspectiva, **permite observar si se difuminan los límites entre el sujeto y el mundo**; si se producen cambios de un estado de conciencia a otro.

La concepción de la vida y de la muerte para el Advaita, también se relaciona mucho con ese espacio de no-diferencia que a veces nos ofrece LH. La experiencia de la muerte antes de la muerte; que conecta directamente con experiencias de transformación que pueden ser leídas como locura, experiencias de *metanoía* o iniciación, así como el *atravesamiento lúcido de la muerte*.

La representación de lo real trasciende desde lo *nombrable* a lo *innombrable* en el Vedanta, que aunque deviene como un agujero en lo simbólico, sin embargo es experimentable. Cuando la mente elimina los obstáculos que ella misma ha interpuesto en el acercamiento a lo real, sucede la percepción de lo No-dual.

Parte III.

LA MIRADA SOBRE EL CINE.

5. LA IMAGEN COMPLEJA

La imagen compleja es un nuevo tipo de imagen y también es una nueva forma de pensar en las imágenes, es aquella imagen inseparable de la mirada. La imagen compleja es el reflejo en el espejo y el espejo mismo; es el ojo y el acto de mirar inscritos en una simultaneidad de tiempo y espacio. La imagen compleja no se sostiene exclusivamente en un estado de análisis, en donde un supuesto observador fragmenta lo que percibe –proveniente de fuera de sí mismo o de lo que genera su propia actividad mental–; antes bien, esta imagen compleja es capaz de expresar estados de percepción no-duales, en los cuales la distinción entre sujeto y objeto se establece no diferenciada y donde, por ende, la relación con el espacio y el tiempo se ve transformada.

Una de sus características fundamentales es que posibilita la hibridación de cultura textual y cultura visual. Para reflexionar sobre la imagen compleja se hace necesario articular la observación desde un modelo mental distinto, que provea de nuevos puntos de referencia en cuanto a la relación entre sujeto y objeto, entre espectador e imagen.

La imagen compleja permite una nueva concepción del mundo y distintas dimensiones de la realidad, más allá del espacio euclidiano y el tiempo termodinámico. Esta imagen desafía a la racionalidad normativa, pues esquivo sus parámetros, al no someterse al criterio que la ciencia en Occidente ha establecido para el estudio de la realidad y el mundo. ¿Cómo estudiar algo que no se somete a las leyes que impone el ojo del investigador, algo que escapa al espectro visible? La crisis de la racionalidad se debe a que ésta se ve incapacitada para comprender una realidad empeñada en romper los límites reduccionistas del pensamiento lineal. Las nuevas tecnologías utilizan cada vez más profusamente las imágenes porque «se muestran mucho más capaces que los textos para actuar como interfaces» (Català, 2005:84).

La imagen se convierte así en la expresión de una nueva racionalidad capaz de solucionar problemas que las herramientas de la imaginación textual no tan solo no alcanzan a controlar, sino que ni siquiera son capaces de vislumbrar. (:85)

Este trabajo precisa de la imagen en toda su complejidad para poder abordar lo que pretende conocer, esto es, si bien ella misma, la imagen, es un vehículo metafórico (es un reflejo, una representación) que alude a otra cosa o si se constituye en un vehículo en sí mismo (es un puente) que da cuenta del cambio dimensional de un estado de conciencia dual a un estado de conciencia No-dual. Creemos que la imagen puede alcanzar un grado de unidad con lo real de total intimidad, pues es capaz de hacerse uno con el conocedor:

[...] si bien el Advaita considera que el lenguaje no es un “instrumento” apto para aprehender la realidad última y única, considera que sí puede ser la voz misma de esa realidad. Si el lenguaje no es válido como instrumento de acercamiento a lo Absoluto, como decíamos, no lo es por su indigencia sino por su especial dignidad: porque su unidad con lo real puede ser mucho más íntima que la compete a lo que sólo tiene carácter de medio o instrumento. Esto sólo se advierte cuando el lenguaje deja de identificarse con su dimensión utilitaria e instrumental y se retrotrae a su naturaleza originaria: cuando se sabe no sólo como vehículo o medio de transmisión del pensamiento y, más aún, cuando se sabe más originario que éste último. El lenguaje esencial es, de hecho, la voz misma de la realidad. (Cavallé, 2000:91).

Así pues, se hace preciso entender la imagen desde su complejidad como evidencia de una nueva mirada. La imagen como una herramienta que nos permite *pensar*⁹⁰ de una manera no lineal, dar cuenta de las paradojas constitutivas de nuestro modo de experimentar (nos), acceder a un espacio cognitivo caracterizado por las formaciones de bucles donde, por un lado, el Sujeto construye al Objeto en su interacción con él y, por otro, el propio Sujeto es construido en la interacción con el medioambiente natural y social.

El problema de la complejidad que se encuentra en la base de la actual crisis del conocimiento solo puede ser resuelto mediante la apelación de una imagen capaz de acoger escenográficamente las complicaciones de lo real y establecer así una relación metafórica con esta realidad que le permita dar cuenta de su básica indeterminación, de sus constantes cambios. (Català, 2001:93)

⁹⁰ No sería pensar la acción adecuada para establecer esa relación con la imagen de la que aquí se habla. Se trataría de acciones que tienen más cercanía con observar, contemplar, percibir, aprehender, conocer, atender... Sin embargo, es a través de la reflexión y del análisis (propios, eso sí, del pensar) que exponemos aquí esta nueva mirada para hacerla comunicable, dada la cualidad puramente *experiencial*, esto es, *vivable* y *aprehensible* en tanto que *experimentable*, no en tanto que *simbolizable*. Notando aquí especialmente la distinción que establecemos entre simbolizar/pensar y aprehender/comprender la realidad. Lo primero requiere de tiempo, es una cuestión de proceso; lo segundo es un acto inmediato, un acto de presencialidad pura.

5.1. La imagen como instrumento hermenéutico y el giro icónico.

La interpretación de los textos cinematográficos se puede abordar desde el análisis del discurso, la semiótica, el análisis textual; pueden realizarse análisis desde una perspectiva técnica donde se escrutan los elementos que componen la imagen y cómo se articula el montaje entre ellos; puede hacerse una mirada historiográfica, biográfica o sobre el estilo de un autor; en fin, las interpretaciones pueden ser estéticas, ideológicas, sociológicas, culturales, industriales, etc.

Si bien la esfera de la hermenéutica es la de los textos, a menudo⁹¹ se ha entendido como una narración que comienza en Grecia (*hermeneutike techne*), como este arte de la interpretación que designaba la capacidad de traducir y trasladar los mensajes de los dioses a los hombres. Entendida de esta forma, la interpretación es como un *mensajero* alado (Hermes) que aparece unida a la interpretación de los oráculos, a la poesía... que se sitúa en «el ámbito de los saberes inciertos» (Ferrari, 1998:8) y pertenecientes más al ámbito de la opinión que al de la ciencia cierta.

El conocimiento generado por el análisis hermenéutico se construye mientras se modifica y enriquece la experiencia humana. Una interpretación acorde con las intenciones del texto y que revele en toda su extensión la verdad que entraña es imposible, dado que esta verdad es immanente a cada cultura, a cada lengua y a cada interpretación que ellas sugieran. El criterio de verdad es interno al lenguaje que es cambiante, como lo es el punto de vista. El conocimiento parte de la experiencia y se construye en conjunto dado que no hay actividad individual y parte de una experiencia determinada por la cultura. Heidegger entendía que esta comprensión es en suma una forma de existir, una manera de situarse en el mundo. La hermenéutica, en este caso, abre la posibilidad de desentrañar o desvelar una manera de asumirse en el mundo. Heidegger en su obra *Ser y tiempo* (1927) apunta a que todo el conocimiento es histórico-hermenéutico y que toda nuestra existencia es hermenéutica, en tanto que nosotros formamos parte de la tradición histórica y

⁹¹ Remitimos aquí al texto de Maurizio Ferrari (1998), *La hermenéutica*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2004.

lingüística que sistematizamos en las ciencias. No resulta fácil entonces, objetivar la tradición que nos constituye como sujetos, aunque «el círculo hermenéutico constituido de esta forma no aparece como un límite sino como un recurso, en cuanto reconoce que [...] el condicionamiento histórico y existencial de todo nuestro conocimiento que es, siempre y de cualquier modo, una interpretación que no alcanzará nunca una objetividad final» (Ferrari, 1998:17).

Por lo que respecta a la imagen como instrumento hermenéutico, sería útil reconocer de partida que cualquier interpretación que podamos ofrecer se verá mediada, lo cual, torna imprescindible detenerse a reconocer desde dónde estamos mirando cualquier imagen. Bien es verdad que el ojo no puede verse a sí mismo, en tal caso, precisa de mecanismos de reflejo o de nuevas y más complejas maneras de mirar. Y ello es así, en tanto que no existe una mirada no-dual, una mirada capaz de abarcar una comprensión simultánea del ojo mirando y de todo lo mirado.

«Las sociedades occidentales se han deslizado hacia un nuevo estadio de su desarrollo epistémico» (Català, 2005:41), y han pasado de la cultura de las imágenes a la *cultura visual*, la cual ya «no depende tanto de las imágenes como de la moderna tendencia a visualizar o poner en imágenes lo existente» (Català, 2005: 41).

Para Català, la imagen perteneció siempre al paradigma del texto y, prácticamente toda la historia del arte, hasta los movimientos conceptuales de los años setenta pertenecen a la textualidad «puesto que su concepción está delimitada por ella»:

Pensar en la imagen era pensar en la estructura pictórica como emblema, era pensar en un objeto interpuesto entre el autor y su espectador (ambos considerados primordialmente de manera individualizada), era referirse, tanto en el ámbito del emisor como en el del receptor a la racionalidad del texto para comprender los procesos cognitivos y estéticos que estaban en funcionamiento, para comprender la labor de la imagen en sí. Era pensar básicamente en tríada emisor-código-receptor como sustento de toda operación comunicativa. Era pensar en la imagen como información, como comunicación, como mensaje. [...] Todo ello se encuentra, *repentinamente*, fuera de lugar, puesto que la cultura visual trata de otra cosa. (Català, 2005:43)

Existe un nuevo paradigma en el que la imagen ya no es un producto de la imaginación textual: se impone olvidar las definiciones de imagen dadas hasta el momento (de las filológicas, históricas, estéticas y filosóficas) y «arrancar de cero» (:43). Uno de los principales teóricos de esta nueva disciplina W.J.T. Mitchell, se cuestiona al respecto:

¿Cuál será el objeto de investigación de los estudios visuales? ¿Cuáles son los lindes y las definiciones encargadas de delimitar dicho campo? ¿Es, en este sentido, un campo o simplemente un momento de turbulencia interdisciplinal en medio de tantas transformaciones dentro de la historia del arte, la estética y los estudios mediáticos? Después de casi diez años impartiendo, en la Universidad de Chicago, un curso titulado «Cultura Visual», todavía no tengo respuestas categóricas para ninguna de estas cuestiones. [...] El problema consiste en poner en escena una paradoja que puede ser formulada de numerosos modos: ora que la mirada es en sí misma invisible; ora que no podemos ver lo que la mirada es; ora que el globo ocular (*pace* Emerson) no es nunca transparente. Asumo que mi tarea como profesor es mostrar la visión misma, ponerla al descubierto, y hacerla accesible al análisis. (Mitchell, 2003:1)

Sensibles al impacto de determinadas imágenes mediáticas que configura toda una suerte de cultura visual de nuestra sociedad «desde el funeral de “Lady Di” al atentado de las torres gemelas en nueva York o a la guerra de Irak» (González Román, 2014:19), parece muy difícil hablar de *imagen* en singular sin asumir que tras de sí, cada imagen porta un «conglomerado, prácticamente sin límites, de percepciones, de recuerdos, de ideas, englobados en una ecología de lo visible o en distintas manifestaciones de esta ecología» (Català,2005:43).

Como lo normal es que sólo podamos ocuparnos de una imagen cada vez, la percepción de la realidad aparece mediada por la fragmentación que producen los actos de visión, los cuales acotan las imágenes para que emerjan aisladas ante los ojos y la mente; «ver constituía siempre una obliteración visual, por el que era mucho más extenso el territorio que dejaba de verse que lo que se veía» (:44). Así, igual que para ver, el ojo excluye, la mente para pensar debía delimitar, atomizar, fragmentar⁹².

⁹² En la introducción teórica dedicada a *La representación de la realidad en la Filosofía Vedanta Advaita*, hallábamos base de lo que aquí se apunta ahora tan someramente y que está relacionado directamente con lo que esbozará Català en su exploración de la *cultura visual*, a saber: «Existe información ilimitada asociada a cada campo cerrado. Los eventos pueden agruparse en conjuntos de innumerables maneras. Hay infinitas formas de relacionar la información. Sin embargo, la actual

El paradigma de la *imagen cerrada*, como lo denomina Català (:44), comienza a desmoronarse cuando nace el cine a finales del siglo XIX. Esa imagen-movimiento deleuziana ha ido permitiendo una nueva construcción epistemológica. Estudiosos de la imagen, como Aby Warburg, ya en el primer tercio del siglo XX, apreciaron aquello que el cine había empezado a evidenciar, esto es, que las imágenes eran recorridas por elementos que trascendían su unicidad y las conectaban entre sí para establecer una «metavisualidad transformadora de la realidad concreta de cada imagen» (:45).

La fenomenología cinematográfica se ha dedicado, «a producir un simulacro de la tradicional imagen cerrada, solo que ahora la presentaba provista de duración. La pantalla cinematográfica, como lo había sido el espacio teatral, continuaba siendo percibida como una imagen única.» (:45)

Algunos autores, como Keith Moxey, hablan del *giro icónico*:

Aburridos del "giro lingüístico" y la idea de que la experiencia está filtrada por medio del lenguaje, muchos estudiosos están ahora convencidos de que en ocasiones pueden tener acceso inmediato al mundo que nos rodea, que la distinción sujeto/objeto, por largo tiempo un sello distintivo de la empresa epistemológica, ya no es válida. [...] Prestar atención a aquello que no puede ser leído, a lo que excede de las posibilidades de una interpretación semiótica, a lo que desafía la comprensión sobre la base de la convención, y a lo que nunca podremos definir, ofrece un sorprendente contraste con los paradigmas disciplinarios dominantes en los últimos tiempos. [...] En su versión más radical, las teorías que demandan el acceso a lo "real" sostienen que la percepción nos permite "conocer" el mundo de una forma que puede eludir la función del lenguaje. (Moxey, 2009: 8-9)

Prestar atención a lo que no puede ser leído y excede las posibilidades de interpretación semiótica, a lo que desafía las convenciones y es indefinible ha impuesto también límites a la hermenéutica misma.

El teórico literario Hans-Ulrich Gumbrecht afirma que la insistencia en la "lectura" del mundo que nos rodea -aproximándolo como si estuviera compuesto de sistemas de signos- nos ha cegado a su condición de "ser" que existe. Rechazando la arrogancia de los métodos que entierran a los objetos que nos rodean en cada vez más capas de sentido, está a favor de

interpretación dual del universo implica la imposibilidad de conocer toda la información existente en el mismo acontecer de tiempo y espacio» Sesha (2003): *Los campos de cognición*, Madrid, Gaia Ediciones. pp. 121 y stes.

atender a los medios por los que aquellos objetos determinan y definen nuestras propias actitudes. Tenemos que estar en sintonía con la “intencionalidad” de la naturaleza, la vida y el propósito de los objetos, su papel activo en el sutil vaivén de la experiencia. Por consiguiente, clama por interpretaciones que estén tan en sintonía con los “efectos de la presencia” como lo están con los “efectos del significado” (Moxey, 2009:10).

La fenomenología de la imagen en la era de la cultura visual y de la complejidad, debe trascender la propia imagen artística y alcanzar territorios más allá del arte porque la producción visual, en una deriva fractal, abarca cada vez mayores esferas de la vida pública y social. Desde lo aportado por la visión del Vedanta Advaita implicaría atender a cómo la mente se enreda en bucles que navegan entre pasado y futuro, en lugar de atender a lo que sucede en el presente. Eso a lo que Gumbrecht llama *efectos de la presencia*.

«Todo ello configura los términos de la nueva cultura visual. La imagen contemporánea es inevitablemente compleja» (Català, 2005:50). Ante esta complejidad hace falta un planteamiento distinto, pensar en la imagen como un fenómeno que pueda ser iluminado desde distintos ángulos para hacerse comprensible en toda su magnitud. Ante este tipo de imagen compleja se precisa «una mirada compleja hacia la imagen [...] resultado de una hermenéutica aplicada sobre la imagen y sobre lo real» (:66).

5.2. La fenomenología de la imagen. La imagen compleja.

Para entender la imagen compleja insertada dentro de una cultura de lo visual, Català propone contemplar el uso intuitivo que se hace de la composición visual en los nuevos medios. «La imagen puede ejercer una función a la vez epistemológica y didáctica, sin abandonar las características de gestión de la subjetividad y las emociones que determinan su vertiente estética y que tanto pueden contribuir a la adecuación de un método científico atascado en un callejón sin salida» (:67).

Mapas Conceptuales (Novak y Gowin, 1988), Mapas Mentales (Buzan, 1996), Mapas del conocimiento (Holley y Densereau, 1984), Organizadores gráficos (Barron, 1991), Mapas de ideas (Armbruster y Anderson, 1982), etc. Estas nuevas formas de representación del conocimiento cifran una nueva manera de conocer la realidad y de pensar acerca de ella. Campos Arenas (2005) explora la profusión del uso de representaciones gráficas de la estructura del conocimiento que comunican la estructura conceptual de un dominio o materia al incluir sus ideas fundamentales y sus respectivas interrelaciones.

El pensamiento visual ofrece nuevas posibilidades que facilitan la aparición «de un nuevo nivel epistemológico, ya que son representadas visualmente una serie de implicaciones estructurales que el texto oculta a pesar de que forman parte de su propio andamiaje» (Català, 2005:69).

En las características de la imagen compleja que describe Català se instauran pares que permiten comparar el cambio de modelo a que nos estamos refiriendo. Así encontramos:

–Transparencia frente a opacidad, en donde confluyen dos temporalidades «un tiempo del observador sobrepuesto a otro tiempo, el de la imagen, lo que hace que incluso la imagen transparente pueda ser en cierto modo compleja» (:70-71). La imagen deja de ser una ventana abierta al mundo y se convierte en un universo que debe ser explorado en sí mismo;

–Mímesis frente a positividad, donde el concepto de simulacro que sustituye a la realidad y que hace creer que «existe un referente cuando detrás no hay nada, puede considerarse el portazo definitivo al mito de la imagen mimética que ha

recorrido la imaginación occidental durante siglos» (:71). En este sentido, el medio (la tecnología) implica «que en cada época los sucesos y sus consecuencias son percibidos de forma distinta, por lo que sería la era del cinematógrafo, implementada por la tecnología cinematográfica concreta, la que nos permitiría, e incluso nos obligaría a percibir complejidades allí donde antes éstas no eran relevantes» (:75)

–Ilustración frente a reflexión, donde una imagen dentro de un texto acompaña y muestra lo que el texto está contando. Desde una perspectiva histórica, la palabra *Ilustración* «como movimiento filosófico, pretendía la aclaración de las ideas; se trataba de arrojar luz sobre la realidad [...] del alemán, *Aufklärung* (iluminismo) que ha dado también paso a la denominación de *filosofía de las luces* para todo este período». (:78). Para los ilustrados, la imagen era la constancia de una realidad observada según leyes objetivas. «Según tales presupuestos, la invención de la fotografía, ocurrida en la culminación del periodo, era poco menos que inevitable». (:79).

Las imágenes reflexivas, según Català dan lugar a «una imagen sintética que se constituya en puerta, o interfaz, que dé acceso a todos los demás elementos que forman el conglomerado intertextual». (:80). Como ejemplo de dicha imagen podemos poner la de una página de Internet.

–Espectacularidad frente a interactividad.

«Desde la pintura renacentista, fundamentada en la perspectiva, hasta el cine y la televisión de nuestros días, la organización es exactamente la misma: un observador que mira, un elemento observado (el espectáculo) y una distancia entre ambos» (:81). La *realidad virtual* y la interactividad vendrían a anular la distancia entre espectador y espectáculo, dando paso a nuevas formas de relación entre el espectador (ahora convertido en agente) y la imagen.

Experimentar la imagen virtual sin comprenderla, no obstante, nos recuerda Pierre Levy, «es una de las principales causas de la violencia y la locura de nuestro tiempo [...] la virtualización es el movimiento por el cual se ha constituido y continúa creándose nuestra especie. Sin embargo, a menudo la virtualización se considera inhumana, deshumanizante, como la más aterradora de las alteridades en curso» (Levy, 1995:116).

Por contraste, la interactividad, como tantos otros aspectos de la imagen contemporánea, permitiría que pudiéramos aproximarnos al fenómeno de la imagen como interfaz (Català, 2010), convirtiéndose la metáfora en el fundamento estructural capaz de relacionar al usuario con un conglomerado mediático; «una imagen compleja capaz de producir o reproducir determinadas acciones, al tiempo que visualiza los procesos implicados en ese funcionamiento» (:82)

Este tipo de imágenes superan el concepto tradicional de imagen transparente, mimética, ilustrativa y espectacular para convertirse en su alternativa, una imagen compleja: la imagen opaca, expositiva, reflexiva e interactiva

Si consideramos que el fenómeno de la interfaz es además de un instrumento tecnológico un modelo mental de la realidad contemporánea, nos enfrentamos al hecho incontrovertible de que la imagen es absolutamente necesaria para gestionar esta realidad. [...] El proyecto de la imagen compleja ofrece a la metodología basada en una objetividad idealista que ha fundamentado hasta ahora el saber, y que con tantos problemas se enfrenta en estos momentos, la posibilidad de seguir actuando bajo la égida de un continuo proceso de deconstrucción de sus supuestos que no tan solo le impidan recaer en el ilusionismo, sino que permitan ampliar su alcance hacia terrenos, como el de la subjetividad y las emociones, que hasta el momento habían sido patrimonio del arte y habían sido despreciados por la ciencia. Esta alternativa sólo es posible con la incorporación de mecanismos visuales conscientes (no tan solo en estado de latencia como hasta ahora) a la metodología racional. (Català, 2005: 84-85).

La propuesta de *Lugar de la Herida* cumple todo su potencial como interfaz si es entendida como un espacio donde se gestiona la realidad, como dice Català, desde la posibilidad de integrar territorios tradicionalmente vedados a la validación científica. El universo de la imagen dispone a la cognición para un acceso instantáneo y no procesual, para una aprehensión presencial del mundo. Así como pensar es un arte, sentir también lo es: ambas facetas de la mente y la cognición pueden entrar en sincronía a través de la imagen cuando ésta es experimentada como una herramienta interfaz, cumpliendo pues con esa necesidad de incorporar la reflexión filosófica a las ciencias de la comunicación (Català, 2010:377). Para ello, se hace imprescindible «delinear las premisas de su naturaleza como forma contemporánea, pasando por las distintas fases de la pirámide epistemológica que la sustenta: [...] y luego poder situarla en el camino de una necesaria racionalidad

renovada» (:376). Se trata de utilizar la imagen a favor de un encuentro necesario entre ciencia y arte; entre razón y corazón.

5.3. Imágenes que arden al contacto con lo real.

Deleuze socavó ciertos cimientos saussurianos y lacanianos sobre los que se basaba la mayor parte de la teoría cultural y cinematográfica contemporánea. El cine es materia no lingüística que incluye elementos verbales, pero también es kinésica, afectiva, rítmica, «una masa plástica previa al lenguaje, una materia asignificante y asintáctica, una materia lingüísticamente formada, aunque no sea amorfa y esté formada semiótica, estética y pragmáticamente» (Deleuze, 1985:19) Esto, lleva a Deleuze a equiparar «una serie infinita de todas las imágenes» a los movimientos incesantes de la materia en un «mundo de variación universal, de ondulación universal, de movimiento universal» (:59). El cine es, desde su perspectiva, algo que acontece, no algo que es representado; es un instrumento para filosofar, que genera conceptos y produce textos, que representa el pensamiento en términos de imagen y sonido, no mediado por un lenguaje.

Jean-Luc Godard, ya lo hemos citado arriba, «considera que el cine está profundamente ligado al pensamiento, al nacer como “formas que caminan hacia la palabra, más exactamente, *una forma que piensa*» (Ruiz Martínez, 2009: 23).

Jean-Luc Godard acuñó y empleó con frecuencia para referirse al cine la expresión “une forme qui pense”; esta manera de referirse a un cierto tipo de cine parece especialmente adecuada para exponer el núcleo de la cuestión que aquí tratamos. El cine puede ser una creación, una configuración material que, en su construcción, en sus formas concretas, ponga en pie un pensamiento, lo vehicule, lo conforme, le dé vida. El cine puede crear un discurso reflexivo sobre la realidad; pero no se trata sin más de superponer imágenes o sonidos a un pensamiento, no consiste en ilustrar una idea previa, sino en construir filmicamente la reflexión. (González Cuesta, 2006:187)

Antonio Weinrichter (2007), que en su estudio del cine como *forma que piensa* recuerda su dimensión esencial como una herramienta reflexiva de primer orden y con capacidad –si bien para algunos, fracasada, como melancólicamente ha hecho ver Godard en sus *Historie(s) du cinéma*– para ponerse frente al mundo y observarlo

y auto-observarse, simultáneamente. Desde este lugar, y conscientes del *dolor de cine* que acarrea Godard, se puede explorar en la imagen y en el cine, atentos a descubrir nuevas formas que piensen, otras formas que inventen, creen y recreen la visión, la mirada y el mundo con ellas, para lo cual, no tenemos más remedio que adentrarnos en esta *terra incognita*, como la llama Weinrichter (2004).

De Georges Didi-Huberman rescatamos por su enorme belleza la hipótesis de que la imagen *arde* en su contacto con lo real (2013:11) y que, en su inflamación, nos consume con ella. Esto, hace eco –tanto como se distancia– con *el punto de ignición* al que se refiere Jesús González Requena (2006: 562) cuando habla del lugar del relato en el que confluyen todas las fuerzas en las que «el acto alcanza su máxima densidad», donde, según su teoría, se le otorgaría la cualidad simbólica al propio relato. Sin embargo, no es de los relatos específicamente de lo que se trata aquí, sino de *el Lugar de la Herida* en tanto que *momentum* potencial para el salto de conciencia, en donde, más que simbolizar, se trata de ir un paso más allá; de tomar en cuenta el instante en el que sucede ese *saltarse al sujeto* –un sujeto, por otra parte, escindido e incapaz de lidiar con lo real– apareciendo en un estado en el que la comprensión se hace No-dual, alcanzándose la realización de lo que Mónica Cavallé llama «la identidad fontanal de ser y conocer» (2000:87). Se es lo que se conoce y por ello, como dice Didi-Huberman, nos consumimos en ello. El yo, finalmente, se deshace en el instante presencial de convertirse en esa imagen.

«Cuestión ardiente, cuestión compleja. Porque arde, esta cuestión quisiera encontrar sin demora su respuesta, su vía para el juicio, el discernimiento si no para la acción» (Didi-Huberman, 2013:12). Y ya que, como afirma este filósofo e historiador del arte francés, nunca se ha «impuesto la imagen con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. [...] y nunca ha sufrido tanta censura y destrucción», enunciamos aquí con Didi-Huberman la pregunta: ¿A qué tipo de conocimiento puede dar lugar la imagen? Si bien somos conscientes de haber podido adelantar en parte hace un instante cierta respuesta, será interesante seguir ahondando con él –a modo de deriva rizomática de la pregunta que motiva el presente trabajo–: ¿Qué tipo de contribución al conocimiento histórico es capaz de aportar ese «conocimiento por la imagen»? (:13)

5.4. La imagen interfaz.

La interfaz es un concepto que utilizaremos conscientes de su polisemia. Al igual que sucede con el concepto de red, «la interfaz es al mismo tiempo una metáfora y una realidad tecnológica, identitaria y epistemológica» (Català, 2010:149). Es una estructura que se encuentra más allá de la conciencia individual y social, por lo tanto, se puede ofrecer como el modelo mental que permite comprender la imagen compleja.

La posmodernidad ha fragmentado al yo de múltiples y, a veces, patológicas formas. En una concepción dualista de la identidad, que separa el yo de todo lo demás, comienzan a detectarse disgregaciones y discontinuidades de aquel yo unitario. «La nueva estructura de la identidad, formado (sic) por un conjunto de facetas diversas pero no totalmente escindidas, esculpe el yo modernista para darle formas inesperadas» (Català, 2005: 543).

La interfaz es un ojo que mira y se mira, simultáneamente, que además, en su actividad, genera un nuevo universo en el que se entrecruza, complejamente, con tantos otros ojos que, asimismo, actúan mirando y viéndose. Es un imaginario epistemológico contemporáneo, que une al hombre con sus creaciones, ya sean materiales o ideales. Lacan ya indicó la necesidad de lenguajes que nos ayuden a explicar la complejidad del mundo a medida que somos capaces de percibirlo. Para Lacan, el yo no percibe cosas, sino imágenes «que una vez inscritas en el yo, una vez recibidas por el yo, van a convertirse en la sustancia del yo. Es decir que entre el yo y el mundo se extiende una única dimensión, una sola dimensión continua, sin partición alguna, sin ruptura, que llamamos: dimensión imaginaria» (Català, 2005: 548). Esto es, el espacio de la interfaz.

La sociedad contemporánea suscribe todo un catálogo sintomático que «toma cuerpo en un dispositivo tecnológico como la interfaz, esculpe la fenomenología del sujeto contemporáneo, que está formada por las cualidades del objeto, de la misma manera que la configuración de éste no puede prescindir ya de los reflejos de aquel» (:549).

Es una cuestión de pliegues, «lo múltiple no es sólo lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras» (Deleuze: 1988:11).

Exploremos ahora la interfaz como un pliegue al modo en que Gilles Deleuze lo entiende: «se necesita una “criptografía” que, a la vez, enumere la naturaleza y descifre el alma, vea los pliegues de la materia y lea en los pliegues del alma» (:11). Nos recuerda este filósofo francés que «el error fundamental de Descartes fue haber creído que la distinción real entre partes entrañaba separabilidad [...] Leibniz lo explica en texto extraordinario: un cuerpo flexible o elástico todavía tiene partes coherentes que forman un pliegue, de modo que no se separan en partes de partes, sino que más bien se dividen hasta el infinito en pliegues cada vez más pequeños que conservan siempre una cierta cohesión.» (:14). La idea magistral que se despliega aquí –valga el guiño– se cifra en que el laberinto del continuo, como lo llama Deleuze, no es una línea que se disociaría en partes «como la arena fluida en granos» (:14), sino como un tejido o una hoja de papel que se pliega hasta el infinito. Deleuze, en su estudio sobre Leibniz (el cálculo infinitesimal) y el Barroco comprende algo esencial que aporta el manierismo a la mirada:

El objeto ya no se define por una forma esencial sino que alcanza una funcionalidad pura, como declinando una familia de curvas enmarcadas por parámetros, inseparable de una serie de declinaciones posibles o de una superficie de curvatura variable que él mismo describe. [...] Es un objeto manierista y ya no esencialista: deviene acontecimiento. Si el objeto cambia profundamente de estatuto, el sujeto también. [...] No es exactamente un punto, sino una posición, un sitio, un “foco lineal”, línea que surge de líneas. Se llama *punto de vista* en la medida que representa la variación o inflexión. Tal es el fundamento del perspectivismo. Este no significa una dependencia respecto de un sujeto definido previamente: al contrario, será sujeto lo que alcanza el punto de vista, o más bien lo que se instala en el punto de vista. Por eso la transformación del objeto remite a la correlativa transformación del sujeto [...] El punto de vista no varía con el sujeto, al menos en primer lugar, al contrario, es la condición bajo la cual un eventual sujeto capta la variación. (Deleuze, 1988:30-31).

Estamos ante la resonancia de lo que hemos descrito unas páginas más atrás desde la perspectiva del Vedanta al referir los cinco posibles estados de conciencia, que dependen de la relación que se establezca entre sujeto y objeto. Así pues, no habría un único sujeto con puntos de vista diversos, sino que el punto de vista es

una función cognitiva que hace emerger diferentes tipos de sujeto en cada uno de los distintos estadios de conciencia⁹³.

5.4.1 Los modos de exposición.

El cine acoge en su seno los distintos modos de representación de la realidad que han sido explorados por el hombre; en ellos que se hallan inscritos los modos de representación de la pintura, de la fotografía, del teatro, de la literatura, de la arquitectura, de la música, la danza, etc. Català Domènech ha demarcado los modelos mentales que han venido dominando la representación, al los que denomina *modos de exposición* (2010:111) para determinar las dimensiones desde las que se organiza el conocimiento. Para ello, toma en consideración los medios técnicos disponibles en cada momento:

[...] la tecnología se forma, pues, a partir de uno o varios modos de exposición confluyentes pero termina siendo ella misma modo de exposición materializado y esencial que determina el sustrato en el que se produce la comunicación. Así, el aparato cinematográfico absorbe los modos de exposición de teatro, de la novela, de la literatura, de la pintura, de la música y con ellos, crea un modo de exposición nuevo que trasciende las fronteras de la propia tecnología. (Català, 2010:112)

Por un lado, los actos de la cámara captan y producen imágenes que son «materializaciones de un enunciado, es decir, de un inconsciente óptico» y que es equivalente al dispositivo tecnológico que la cámara misma oculta. Ese dispositivo está simultáneamente oculto y visible y ello produce, también simultáneamente, un *sujeto* que aparece «como sujeto *en* la enunciación [...] y como sujeto agente de la práctica» (:114 y 115). La semiótica se ha detenido en estudiar este efecto del sujeto en el ámbito del lenguaje y distingue de él tres facetas⁹⁴:

[...] el *sujeto del enunciado*, (es aquel sujeto al que este enunciado se refiere directamente, el que se instituye dentro del enunciado como rector del mismo), el *sujeto empírico* que

⁹³ Recuérdese que hablábamos de sujeto onírico en el sueño, de sujeto egóico en el estado de pensamiento, de *exín* en la observación, *saksim* en la concentración y *atman* en el estado de Meditación (Sesha, 2005). Cada uno de ellos percibe la información de manera diferenciada o no, delimitada dentro de campos cerrados o abiertos, según los casos.

⁹⁴ En este texto citado, las cursivas son nuestras.

toma la palabra (la fuente de la enunciación propiamente dicha) o que, añade Requena puede ser tomado por esa palabra: el lenguaje puede expresarse a través de él; y finalmente, el *sujeto de la enunciación* que es el que se produce en el hueco que dejan los dos en el discurso (González Requena, 1995:19, citado por Català, 2010: 116).

Los actos de representación sacan a la luz la dicotomía entre un sujeto fijo, consciente y permanente del racionalismo y otro, «convertido en el inconsciente del enunciado en el post-estructuralismo. A medida que la subjetividad se iba volcando al exterior, esta exterioridad, a través de los enunciados (tanto lingüísticos como visuales o tecnológicos) aquilataba un inconsciente paralelo a aquel vacío. [...] En realidad, podemos decir que la complejidad es el reverso del inconsciente » (:117)⁹⁵

El *modo de exposición* proviene de una forma profunda de presentación del saber, equiparable a la *observación de segundo orden* de Luhman (2005) por el cual se distingue observar algo de observar el modo en que ese algo es observado y que en este trabajo venimos llamando *la mirada*:

Desde el momento en que establecemos un punto en que esta observación primera es, a su vez, observable, ponemos en evidencia la aparición de una determinada estructura, una plataforma epistemológica en la que se sitúa el primer observador, sin que ello implique que no exista la posibilidad de otra plataforma sobre la que se sitúe el segundo observador y que determine también su forma de observar. [...] Es posible pensar en una forma de pensamiento, destilada a través de un modo de exposición, que promulgara una regresión infinita de observadores observando a otros observadores. [...] esta posibilidad corresponde a la forma interfaz. (:119-120).

5.4.2. Los modelos mentales

Para comprender la manera en que se observa la realidad, conviene entender desde qué modelo mental se está enfocando la misma. Esto vendría a ser como el tipo de lente que se pone en cada cámara para captar el exterior. Puede ser un *ojo de pez*, un macro, un gran angular o un teleobjetivo y ello, sumado al encuadre elegido, a la

⁹⁵ Català, releendo a Foucault y Deleuze, toca aquí lo que aparece expresado en la filosofía Vedanta Advaita, como hemos visto, donde el sujeto no tiene existencia independiente del campo de observación ya que, lo que existen son campos, y el sujeto está en el campo, nace con él, no es el sujeto el que conoce el campo, sino que es la atención-conciencia quien conoce.

velocidad de obturación, al tiempo de exposición, etc.⁹⁶ En este caso, la cámara fotográfica está construida exactamente como el ojo humano. Los modelos mentales de los individuos responden a esquemas sociales y forman parte del imaginario social «que se actualiza en el imaginario particular de cada sujeto, conservando, no obstante, los rasgos generales» (:121).

Para las ciencias cognitivas y las neurociencias el concepto *espacio mental* es ignorado porque, según Català, «no saben cómo gestionarlo, [...] La cuestión de la relación entre la mente y el cerebro se está convirtiendo en un verdadero escollo para el avance de una epistemología acorde con la complejidad de los problemas actuales» (:66). Esta dicotomía materia/conciencia, mente /cuerpo sigue siendo un escollo para las ciencias empíricas:

[...] las funciones mentales tienen ciertamente su sede en el cuerpo, y especialmente las estructuras neuronales del cerebro, pero el cerebro humano es un órgano que es capaz de pensar sobre sí mismo y, por lo tanto, genera una plataforma mental que opera más allá de la base corporal. (:70)

Tomando prestado un concepto de Roger Penrose, Català habla del *teatro de la conciencia* para introducir a ese concepto de espacio mental, cuya fenomenología se extrae del estudio de los modelos mentales. Por ejemplo, la presencia del ordenador en nuestra cultura ha proporcionado una metáfora ideal para explicar, consciente o inconscientemente el funcionamiento de nuestra mente y sin embargo, las metáforas, defiende Català, no son equiparables a los modelos mentales, puesto que «un modelo mental delimita una forma de pensamiento y las metáforas que genera son siempre metáforas internas que no apuntan hacia ninguna transformación: podríamos decir que son metáforas muertas que sólo sirven para naturalizar los estreñimientos del modelo» (:73) El reto es atravesar los límites gnoseológicos de determinados fenómenos y entender ese *espacio* «como objeto de conocimiento [...] situarlo bajo la mirada científica con el fin de demostrar que ignorarlo es demasiada ignorancia [...] y alcanzar el apuntalamiento de su importancia epistemológica» (:73) Así pues, y en esto coincide nuestra propuesta de

⁹⁶ Aunque asumimos que las metáforas que pueden ser aplicadas en este caso son constrictoras de la realidad, pues provienen del modelo mental que las funda, y es ahí donde encuentran sus propios límites para explicar otras maneras de entender, de comprender y en definitiva de mirar el mundo.

investigación con el profesor Català Domènech, lo que hay que hacer es encontrar la forma de aproximarse a ellos.

Ha sido una tentación habitual la de apelar al lenguaje como regulación de todas las cosas, incluso como regulación, si hacemos caso a los lacanianos, de lo real mismo. [...] todos los problemas se reducen al fantasma de la lengua, todos los conceptos no son más que expresiones vacías que subsisten gracias a la capacidad que tiene la lengua de construir mundos. (:84)

Hemos llegado a creer que existe una manera natural de ver el mundo, que existe algo así como un *estado de conciencia normal*, como el ingeniero y filósofo Salvador Pániker (2006) recordaba:

[...] existe una similitud entre el concepto de paradigma y los estados *normales* de conciencia; en ambos casos se trata de un marco de referencia que nos hace creer en la existencia de un modo *natural* de ver el mundo. Lo cual es perfectamente falso. No existe un modo *natural* de ver el mundo.

Habitamos en el lenguaje y Lacan nos recordaba que el inconsciente se halla estructurado como un lenguaje. Entonces abordamos la dicotomía ¿lenguaje versus imagen?, ¿espacio versus tiempo? El espacio mental ha de ser entendido en el complejo contexto de la indeterminación, ya que «es y no es *al mismo tiempo*, está y no está» (Català, 2010: 86):

[...] de la misma manera que la lengua como estructura general no está situada en ningún lugar (excepto en los libros) sino que se encuentra en estado latente en cada uno de los actos de habla, tampoco la arquitectura mental –consciente, super-yo, inconsciente, Ello, etc., según la tópica de Freud, o la triada imaginario, simbólico, real, en el ámbito de Lacan– tiene una disposición firme y establecida en la mente, sino que es el resultado de distintas articulaciones, de las cuales sólo una está presente en la psique en un momento dado, quedando las demás en estado de latencia que es a la vez subordinada y subordinante. (:87).

5.4.3. Las formas de observar.

Siguiendo el sendero trazado el profesor Català para establecer una teoría de las formas de observar, hallamos que existen tres modelos mentales que nuestra civilización ha desarrollado para encarar el mundo: el *teatro griego*, la *cámara oscura* y la *interfaz*.

El teatro griego supone la plasmación del primer modelo mental, según Derrick de Kerckhove (Català, 2005:537), mientras que la cámara oscura fue el segundo: «entre ambos delimitan el espacio conceptual donde, a partir del Renacimiento, empezó a fraguarse la idea de sujeto que tuvo su culminación y su crisis con Nietzsche y Freud». (:537).

En el teatro griego el espectador permanece contemplando la escena desde el exterior de la misma, en una comunidad que la envuelve, pero que no se mezcla con ella «de la irracionalidad dionisiaca se pasaba a una organización apolínea en la que la irracionalidad se desplazaba hacia lo subjetivo: el caos desaparecía de la realidad, en la que se había experimentado como vivencia comunitaria, y quedaba reducido a un movimiento pasional del alcance semiprivado» (:538). No sólo la estructura del teatro griego es la que ha estructurado las representaciones teatrales hasta nuestros días, sino que «la propia epistemología ha estado regida, en gran medida, por las disposiciones básicas de este modelo mental» (Català, 2010: 129).

En la cámara oscura, el espectáculo se ha hecho más íntimo, tenemos a un espectador más individualizado, pero capaz de enfocarse, de adentrarse más en lo que observa, «fue, mucho más que el teatro griego, una metáfora de la mente, en este caso, de la mente del empirismo, en la que se impone la paradójica presencia de un ojo interno capaz de observar la imagen del mundo que llega reflejada a sus oscuros rincones» (Català, 2005:538).

Cuando un espectador entraba por lo tanto en una cámara oscura, era como si se internase en su propio cerebro y fuera capaz de contemplar el proceso de recepción de las imágenes del mundo mismo. De esta forma, ese espectador resolvía una paradoja con otra, al tiempo que acrecentaba su proceso de ensimismamiento. Pero la importancia de la mirada quedaba de esta forma disminuida, puesto que la imagen, al proyectarse sobre una de las paredes de la cámara oscura, parecía corroborar su clara independencia del espectador, mientras mostraba estar directamente conectada con el mundo a través del haz de luz que la introducía en el recinto. La separación entre sujeto y objeto cuyo inicio el teatro griego había formalizado, parecía pues fundamentarse plenamente con la cámara oscura, a pesar de que en este caso todo el proceso se realizase en el interior de un dispositivo que aislaba tanto al sujeto como al objeto de la realidad exterior. (:538)

La peculiaridad de este modelo es que nos muestra a un sujeto convertido en espectador de representaciones del mundo. «Ya no es el hombre el que está dentro

de la caverna (platónica), prisionero de su disposición, sino que es la caverna la que está en el *interior* del hombre y constituye la manera básica que sustenta su conocimiento del exterior» (Català, 2010: 133). El cine es visto como una alegoría de esta situación en donde el observador forma parte de lo que observa: todo conocimiento es conocimiento de sí. Y ello nos conduce al tercer modelo mental, la interfaz.

Así como la fotografía y, más el cine, pusieron en jaque al primer modelo mental, este segundo modelo se verá desafiado por el desarrollo de la informática, a mediados del siglo XX. En el cine aparecen rasgos que ya apuntan a un nuevo modelo mental.

El *regreso del sujeto* fue explorado por Jesús Ibañez (1991), quien, desde la sociología, encarna la mirada más significativa del paradigma de la complejidad (en el que se enmarca la interfaz). Al igual que Von Foester, Varela, Maturana, Luhman y otros, avanzó en la búsqueda de las ontologías del saber. En sus investigaciones, la pregunta por la observación y el observador pasan a ser centrales; el científico experimenta y describe lo que observa, produciéndose el paso de lo que la investigación social ha conocido como investigación de *segundo orden*. En su manera de afrontar el estudio de lo social, lo analítico y cartesiano se cede paso a la visión global, transdisciplinaria y multifactorial, que diseña nuevas metodologías de observación sistémica. El mundo observado por Jesús Ibañez es «el mundo como producción del *sujeto* que, al mismo tiempo, se va construyendo él mismo como *auctor* (sujeto de *auctoritas*: que es el dueño de su discurso y de su representación del mundo), en un juego de espejos, de simulaciones cibernéticas, de interacciones, dentro de los discursos y de las interdicciones sociales». (Vicente Verdú, en el prólogo de *Por una sociología de la vida cotidiana*, 2012:11).

Ibañez sabe que:

[...] el sujeto se busca a sí mismo, trascendiéndose en una huída hacia delante, tomando el camino de Cantor. Cantor, mediante un teorema de existencia inventó el infinito. Los conjuntos infinitos tienen la propiedad de la reflexividad: son coordinables en todas sus partes. Es el modelo del conocimiento: ¿Cómo yo, una parte del Universo, puedo comprender el Universo? En Psicoanálisis se habla de función-padre o castración: el padre nos divide y nos prohíbe el objeto. No se pueden poner juntos los significantes de la misma “familia” en el mismo saco, y

cuando se intenta juntarlos, hay una falla, un momento de exclusión cuyo efecto es transportar a “otro” lugar a *uno* de los significantes, que así llega a ser Otro, de modo que los otros pueden funcionar como tales (Ibáñez, 1991:32).

«Para alcanzar el infinito hay que pasar por el cero» (: 33). Habita, como el paradigma de la Complejidad, en un discurso poblado de paradojas, y es precisamente desde ellas que el sociólogo Jesús Ibáñez sostiene: «La realidad desborda de nuestros mensajes, empieza donde callamos», (2012:269).

Responsable es el que responde. Puede responder a una pregunta (es la responsabilidad del esclavo) o responder de una pregunta (es la responsabilidad el amo). [...] El modelo de respuestas que obturan la pregunta: por ejemplo, en una nave interplanetaria morirán todos los tripulantes si no se tapa el agujero producido por un meteorito (cuando se tapa, la cuestión queda cerrada). En un sistema abierto, tienen valor de supervivencia las respuestas que no obturan la pregunta: por ejemplo, en un organismo vivo o pensante sólo vale el aprendizaje que potencia aprendizajes de mayor alcance (cuanto más se expande, más abierta queda la cuestión; cuando el saber crece aritméticamente, la ignorancia crece geométricamente). Los sistemas sociales son sistemas abiertos: abiertos a la búsqueda de nuevos fines (ideales, valores), solo se conservan cambiando. (Ibáñez, 2012: 247)

Para mantenerse hay que cambiar, adaptarse en un permanente ejercicio de enactividad, de emerger y sucumbir. En el pensamiento de Jesús Ibáñez es perfectamente identificable ese permanente rastro de la complejidad y la cuántica. Y la interfaz como razón de ser de los sistemas permeables, conduce a ese retorno del sujeto, lo devuelve al dispositivo de la comunicación y hace emerger una subjetividad distinta, (Levy, 1997), localizada en una colectividad técnica sin que el interior se haya desvanecido del todo, –algunos hablan de multitudes inteligentes (Rheingold, 2004)–.

«En la interfaz el conocimiento es imagen y las ideas adquieren forma visual. [...] el sujeto se incorpora en la propia imagen del conocimiento que resulta de la fusión de sí mismo con la representación subjetivada. El sujeto se vuelve objeto y el objeto sujeto en un continuo plegarse y replegarse» (Català, 2010:143). Ya no existe un espacio para el sujeto y otro distinto para el objeto. La interfaz es la representación de ese único espacio en el que ambos coexisten, pues está compuesta precisamente por las relaciones que los distintos pliegues de la actividad

del sujeto que ha empezado a generar con su actividad nuevas dimensiones y espacios que se multiplican y regeneran.

Como modelo mental que es, la interfaz es un instrumento de pensamiento y por ello mismo, capaz de pensarse a sí mismo. La interfaz es «una manera de disponer el conocimiento, de organizarlo; en suma, de comprenderlo» (:111). Se relaciona directamente con lo que hemos llamado en este trabajo *el lugar de la herida*, así como con la *teoría enactiva*, con las nuevas perspectivas de la física cuántica, con los modelos que propone la filosofía Vedanta Advaita. El aparato cinematográfico absorbe los modos de exposición del teatro, de la pintura, de la literatura, de la música para crear con ellos un nuevo modo de exponer la realidad que trasciende las fronteras que le impone la tecnología, materializa un *inconsciente óptico* (:113); dicho inconsciente, habla del lugar del sujeto, su particular manera de mirar. La interfaz responde a una manera de mirar que puede hacerse cargo simultáneamente de lo mirado y de la mirada. *Mirada enactiva* que se va haciendo en el propio acto de mirar; *mirada cuántica* en tanto que su objeto depende de la posición del observador; *mirada advaita* en tanto que no encuentra delimitaciones estrictas, sus fronteras se han hecho permeables y ya no diferencia entre la mirada, el productor de la mirada y el receptor de la misma, así como tampoco excluye ni separa lo visto: la interfaz es el modelo que presenta a la mente no-dual.

«El retorno del sujeto al dispositivo de la comunicación [...] el descubrimiento de una subjetividad distinta, localizada en la constelación técnica más que en el interior de los individuos, pero sin que ese interior se haya desvanecido del todo» (:142). En la interfaz, la imagen deja de estar frente al sujeto para incorporarse «a la propia imagen del conocimiento que resulta de la fusión de sí mismo con la representación subjetivada» (:143).

El lugar de la herida, en tanto que interfaz, será explorado para comprobar en qué medida el sujeto u objeto habitan en una danza que los entrelaza y los conforma en parte uno del otro –tal como sucede en las imágenes que el taoísmo utiliza para representar el yin y yang–. El espacio del sujeto ya no está separado del espacio del objeto, ambos, en LH, en la interfaz, configuran un otro espacio que tanto habla de uno como de otro y simultáneamente da cuenta de una nueva realidad. Un espacio

de conocimiento que se conoce a sí mismo. *El lugar de la herida* marca un salto, es una interfaz capaz de gestionar lo real a través de las formas de lo imaginario. He aquí su cualidad esencial.

5.5. La metáfora visual.

La metáfora, en tanto que procedimiento cognitivo, tiene manifestaciones verbales y visuales. En el cine, la metáfora puede presentarse en una correlación *monomodal* (visual) o *multimodal* (audiovisual, verbovisual o verboaudiovisual). (Ortiz, 2008:171)). Esta conjunción de elementos visuales, verbales, auditivos y musicales; la composición de las imágenes; los movimientos y transiciones entre imágenes; la puesta en escena, originan lo que podemos llamar metáfora visual en cine. Puesto que una metáfora supone cambios en los niveles de significado, el cine es un vehículo hacia territorios que extralimitan la propia forma fílmica.

«La imagen es más la representación de una mirada que de un simple acto de ver» (Catalá, 2005: 199). Es posible entender las imágenes como fenómenos, conectados con una compleja red fenoménica. «Por su misma complejidad, un fenómeno no puede ser completamente observable [...] en todo caso, se manifiestan a través de visibilidades diversas que precisan de distintos dispositivos para ser realmente observadas» (:225).

Paul Virilio nos ha dicho que estamos inmersos en una galaxia de imágenes cuyos campos se superponen continuamente (Catalá, 2005: 426). De cómo funciona la metáfora visual hemos sabido –por poner un ejemplo actual de hondo calado transcultural– por la difusión de caricaturas de Mahoma, que han dejado en evidencia cómo los discursos trascienden el nivel primario de la representación para provocar movimientos muy profundos en la psicología de las sociedades implicadas (Barrero, 2008).

Los significados pueden variar una vez ha ingresado en una esfera comunicativa de carácter global, pues quedan sujetos a otros contextos culturales donde los mensajes son reconstruidos. En esta nueva esfera interpretativa, además, la obra satírica pasa a ser objeto de discusión pública, se independiza de su autor y refuerza su carácter simbólico, acentuándose partes de su mensaje debido a la multiplicada difusión a través de los nuevos

medios de comunicación. Como resultado, los autores primigenios han seguido amenazados en un contexto social democrático y en un clima de acuerdos internacionales que pretenden alcanzar la concordia entre culturas y el fin del terrorismo.

Las metáforas visuales contribuyen a generar espacios mentales desde los que se manifiesta el imaginario social y a través de los que, puesto que nos movemos en el ámbito de la imagen compleja, se generan nuevos imaginarios. En el cine, el punto de vista constituye el mapa del territorio por el que se desenvuelve el relato y los personajes, al tiempo que los somete a una serie de condicionantes que nacen de ese mundo que está estructurado acorde a dicha mirada. Una mirada que, en coherencia con la propuesta enactiva, se va gestando y nace a cada instante, a medida que se actualiza.

Las metáforas visuales en la escritura fílmica pueden aparecer en un solo plano; en la combinación de una secuencia de planos; en el encuentro entre imagen y sonido donde las escenas textuales y visuales se engarzan en la lectura que el espectador realiza desde su subjetividad cognitiva. Como indica Todorov (1978), cuando leemos nos instalamos en un universo visual que se comparte con el autor, que «fagocita la realidad externa y sus componentes, instalándolos en un contexto, en un campo metafórico que delimita el alcance de los significados» (Català, 2005:494)

Para lo que corresponde en este trabajo, la metáfora visual puede ayudar a descifrar la complejidad de LH y para ello, es preciso definir un poco más el ámbito desde el que se concibe *el Lugar de la Herida*. La llamada *cura psicoanalítica* ofrece una metáfora muy pertinente pues en ella se busca «un levantamiento de la represión y un desciframiento del deseo» (Peskin, 2008: 23); se utiliza la escucha para reconstruir y reubicar el sentido, que sería lo que liberaría al sujeto de su neurosis. El sujeto debe ser consecuente con un (su) deseo, que por ser inconsciente, no conoce. Para poder actuar consecuentemente se hace necesario una cura: aquel proceso por el cual el sujeto se puede librar de sus síntomas y acceder a conocer su deseo. En realidad, los síntomas son las evidencias de lo que falta para poder cumplir con dicho deseo, por lo tanto, los síntomas mismos son la solución. Arriba hemos dicho que la herida en tanto que síntoma de la falta, pudiera acaso devenir en la propia *solución*.

Sin embargo, Lacan complejizó la cura al enunciar “La lógica del fantasma” que intenta resolver lo imposible de simbolizar o de imaginar, con lo cual, el psicoanálisis se enfrenta con aquello que no tiene solución, lo real. Hay muchas vías exploradas por los analistas de la psique sobre cómo abordar este particular. (:35 y stes.)

Desde la perspectiva del Vedanta, lo que libera es comprender. La conciencia y el conocimiento de sí mismo (Cavallé, 2000) se cifran en lo que viene a llamarse la sobreimposición (*adhyasa*) o falsas identificaciones (*upadhi*). Según lo cual, «sólo se puede conocer (objetivamente) lo que no se es, porque lo que se es no es una realidad objetiva que pueda ser conocida, percibida o imaginada» (:117). En esto se viene a confluir con el concepto de *lo real* en Lacan. Si no somos ni el cuerpo, ni nuestros sentimientos, pensamientos, experiencias, etc.:

[...] pues todo ello son realidades cognoscibles y experimentables. [...] El movimiento de auto-indagación (*vicara*) adopta, de este modo una metodología negativa: *net-neti, ni esto ni aquello*. [...] El camino de regreso hacia sí mismo pasa por la desidentificación, por la negación y el abandono. (: 118)

El filósofo Sankara decía que: «La más alta inteligencia consiste en el conocimiento de que la sola inteligencia no es suficiente» (:119). Y el filósofo griego, Sócrates, también lo advertía cuando proclama «Sólo sé que no sé nada». (Platón, *Apología de Sócrates*: 49-86).

Según el Advaita, lo que aparta al hombre de la «Conciencia originariamente pura y unitiva» (:162) es aquello que, al superponerse al Ser, le oculta su verdadera naturaleza. Esto es, la percepción dual, que persiste mientras el mundo se le presenta como constituido por elementos aparentemente contrarios. Lo que resuelve la fractura, la discontinuidad, y aporta la solución viene a ser una percepción No-dual, nacida de la desidentificación del sujeto con los objetos creados por la mente.

El mundo dual y el no-dual, no comparten territorio, se excluyen y es ahí donde vuelve a aparecer la cuestión del vacío mismo. La falta, la ausencia, la discontinuidad que necesita ser simbolizada. «La palabra existe porque existe la no-palabra, la ausencia, el agujero» (Pereira, 2007:261). La palabra entendida como una presencia hecha de ausencia; para entender la función de lo simbólico, se utiliza

la expresión *encuentro mítico* para nombrar el encuentro con algo «partido en otro tiempo» (:262). Dicho encuentro, en el sentido de reunión, tiene algo del plano imaginario.

Jacques Lacan hizo uso de la metáfora visual ante la necesidad de hacer visibles elementos de psicología profunda cuando el texto quedaba corto para expresar su naturaleza. «Al recurrir a figuras topológicas, Lacan está intentado visualizar elementos de psicología profunda que no tienen una visualidad concreta y por tanto permanecen en gran medida en la oscuridad, por mucha descripción textual que pretenda delimitarlos» (Català, 2005:268). La imagen hace accesibles algunos territorios del saber que pudieran estarle vetados al lenguaje, a la palabra, puesto que provoca y provee, de súbito, la experiencia directa de ello, sin necesidad de hacer pensar⁹⁷. «El modo metafórico amplía su alcance y deja de ser transitorio para convertirse en parcialmente en ontológico (una ontología débil). De ahí la necesidad de visualizar estas formalidades para su plena comprensión y desarrollo.» (:269).

(Esta visualización) ha de conducir a la formación de imágenes complejas que se relacionen con el saber a través de una operatividad interactiva. En otras palabras, Lacan entiende [...] «no existe [la forma, ni el concepto tal y como ella lo ilumina] antes de que esta simbolización indique su lugar». Para Lacan es el espacio del símbolo el que da consistencia a lo real, por lo tanto es obvio que nada existe, nada es significativo antes de entrar en lo simbólico. Y entrar en lo simbólico quiere decir, no sólo aparecer como configuración, sino adoptar una configuración *simbolizada*. (Catalá, 2005:269)

⁹⁷ Acerca del funcionamiento del cerebro se habló más profusamente en el apartado dedicado a la Neurociencia. Sin embargo, extraemos ahora esta cita de Joan Ferrés, quien en su libro *Las pantallas y el cerebro emocional* escribe: «La mente procesa de manera consciente todos aquellos estímulos sensoriales que son emocionalmente relevantes y que se pueden asociar en una experiencia unificada, obviando todos aquellos que no son susceptibles de integrarse en esta experiencia». (Ferrés, 2014:101).

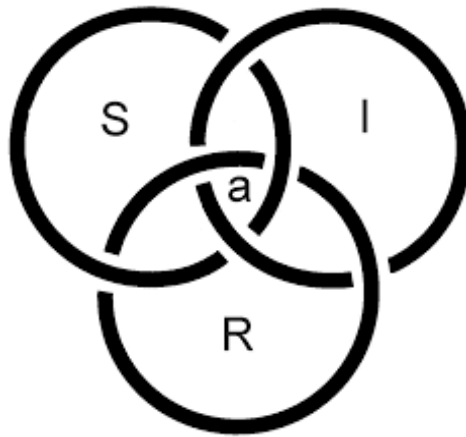


Fig. 4. Nudo Borromeo.

El Lugar de la Herida se asemejaría metafóricamente a la forma que en física se conoce como *agujero de gusano*. Para este estudio funciona como una evidente metáfora y resultó un feliz hallazgo encontrarlo también recogido en el estudio del profesor Josep María Català, que venimos citando tan profusamente, en resonancia con lo que él ha nombrado *La imagen compleja*:

[...] la forma denominada botella de Klein y los agujeros de gusano hiperespaciales son conceptos visuales equiparables, es decir que forman parte de un mismo imaginario, lo que significa que comparten formas metafóricas comunes. [...] a través del mecanismo metafórico se crean formas reales, que lo son por su operatividad (exactamente igual que en las ciencias puras). Pero hay una característica que nos interesa en este proceso: es el hecho de que mediante el mismo se visualizan elementos reales que no tan sólo no eran visibles antes, sino que tienen lo que podríamos llamar su visualidad en entredicho, puesto que en principio nada indica que deban pertenecer al campo de lo visual. (Català, 2005: 270)

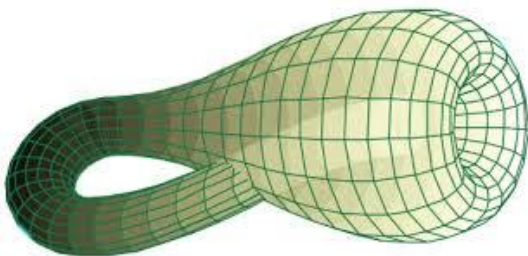


Fig. 5. Botella de Klein.

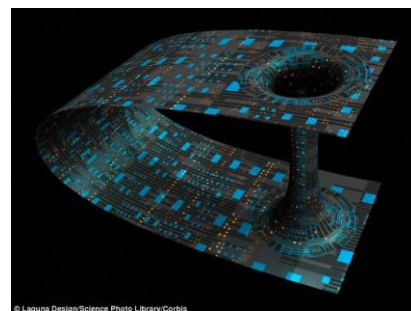


Fig.6. Agujero de gusano

Hacer visible un concepto abstracto, ese es el papel que cumple la metáfora visual. Ello representa una oportunidad que no queremos desaprovechar –habida cuenta de que, en ciencia, aquello que no puede ser medido es como si no existiera–, pues, alcanzar a ofrecer una representación, al menos pone a funcionar el imaginario como si de un lenguaje se tratara. En relación *al Lugar de la Herida* podemos observar cómo funciona fenomenológicamente si observamos la multiplicidad de metáforas visuales encarnando LH en los textos escogidos, lo cual podría ayudarnos a ver la inscripción de esa imagen compleja en el cine actual y su resonancia con otros niveles de comprensión del mundo.

5.6. Imaginarios.

Desde la metáfora visual es posible entender el cine como un depósito, un manantial, una fuente a la que nutren las imágenes del mundo y de la que beben los individuos para construir, a su vez, las imágenes que tienen del mundo. Un inacabable océano de intercambio de esas imágenes, ideas, pasiones y pulsiones del *inconsciente* colectivo y del *espíritu del tiempo*. Un espejo, una caja de Pandora, un conjunto informe de todo lo que constituye y configura el discurso político, ideológico, hegemónico y también *outsider*, limítrofe, desclasado, inclasificable... Hecho de imágenes, de espacios, de tiempo, de luz y de sonido, de música y relato, de géneros, de estilos, de autores y movimientos; el cine contiene, como un río, todas las aguas de los valles que recorre.

A este conjunto informe lo habitan los imaginarios sociales: todo lo que no tiene cabida en otros discursos políticos y sociales, encuentra cabida en el cine. Las películas pueden ser leídas como textos que contienen la representación de la sociedad. Son narración y su enunciación, son discurso y su enunciado. Los imaginarios en el cine «son representaciones flotantes que condicionan nuestra aprehensión de la realidad e inciden en la formación de la realidad social». (Imbert, 2010:13)

Pero, llegados a este punto, distingamos entre el concepto *lo imaginario*, siendo todo aquello que pertenece al territorio de la imaginación y por lo tanto, no es

real; y *el imaginario*, que se entiende como la estructura que rige esa capacidad de imaginar.

En tanto que estructura, el concepto de *imaginario social*, representa la concepción de figuras/formas/imágenes de aquello que los sujetos llamamos “realidad”, sentido común o racionalidad en una sociedad y que es construida, interpretada, leída por cada sujeto en un momento histórico social determinado. Esta última perspectiva es la de Cornelius Castoriadis (1989) para quien *lo imaginario* forma parte de cualquier orden simbólico y a su vez «lo imaginario debe utilizar lo simbólico, no solamente para expresarse, lo que es obvio, ya que carece de un lenguaje propio, sino incluso para existir y pasar de lo virtual a lo efectivo, de la potencia al acto.» (Belinsky, 2007:74).

Por otra parte, hay formas de actuación del imaginario que son las que producen *lo imaginario*, «el lenguaje del imaginario es el lenguaje profundo de las imágenes que siempre ha sido escamoteado en la representación clásica de las mismas» (Català, 2010:156).

Lacan defendía que el estadio imaginario debía ser superado para alcanzar el estadio superior de lo simbólico. Eso parece conseguirse a través del estadio del espejo. O sea, de la imagen, que es la que acaba con el imaginario:

[...] el cine constituye una fase de representación que reúne las características de los medios anteriores y, por ello y por su condición fluida, se acerca a la textura del imaginario sin que llegue a alcanzarla y, por tanto, a convertirse en el medio que lo expresa y se expresa como él (:157).

Las producciones de lo imaginario son formas de tránsito, dice Belinsky (2007: 87), y su característica es la de representar no sólo un cuarto espacio, el ideológico (más allá de lo simbólico, y lo real) si se la considera como un potencial de transformación de las formas y discursos de lo social (:90). En ese concepto de lo transicional se encuentran los rituales de paso que permiten profundizar entre lo fijo y lo dinámico (:92). Y que para nosotros conectan este estudio con lo que pretendemos encontrar a través *del Lugar de la Herida* en los textos cinematográficos. La interfaz que se puede entender aquí como aquello que puede expresar «tanto lo imaginario como otras formas de conocimiento»:

[...] el teatro gestiona lo simbólico y lo imaginario a través de lo real; la literatura procesa lo real y lo imaginario a través de lo simbólico; y, finalmente, la interfaz se ocuparía de lo real y lo simbólico a través de las formas del imaginario. (Català, 2010: 158).

Gerard Imbert ha definido los imaginarios a partir de la formalización metodológica que otorga la semiótica al psicoanálisis a través de «su estudio del inconsciente, de los actos fallidos, de los sueños, de lo que se le escapa al sujeto y escapa al control del discurso y del consciente» (Imbert; 2010: 139). Los mecanismos de *identificación* se superponen a los tradicionales modelos de identidad pues «la identidad ya no es un todo estable, sino que en ella aparecen fisuras, divisiones, dudas y esto incide en los recorridos del sujeto, cada vez, menos lineales, más inestables, más inclinados al cuestionamiento, a la permanente confrontación con la alteridad» (:15).

De la experiencia de los límites a través del cine, se ha ocupado Gerard Imbert, en varios ámbitos y ha estudiado sus imaginarios (:16):

- en relación con el cuerpo físico,
- en relación con la identidad, la ambigüedad y ambivalencia,
- en relación con la violencia, la muerte y el horror,
- en relación con lo que puede verse o no verse,
- en relación con lo que es fantasía, real o ultrarreal.

Imbert constata que, en el cine posmoderno el sujeto es puesto a prueba de la incertidumbre y de la duda, en un constante *aquí y ahora*, que provoca «una desestabilización de los modelos heredados de la modernidad –tanto los modos de narración como los modos narrativos– y esto afecta directamente a la estructura formal del cine: al “Modo de representación Institucional” (Nöel Burch, 1991) y a los géneros cinematográficos» (Imbert, 2010:16)

Al cine posmoderno, Imbert lo llama de la *ruptura, de la fractura de la realidad, del cuestionamiento de la identidad, de la confrontación con el horror* (:17). Ello nos da pie a nosotros a tratar de bucear en ese *lugar de la herida*.

En la perspectiva de la propia configuración psíquica, o como dice Imbert:

–Un *más acá de la identidad*, que enraíza en el inconsciente tanto individual como colectivo, se resuelve a veces en conductas de riesgo, en la búsqueda de *otra cosa*, y se topa con lo siniestro.

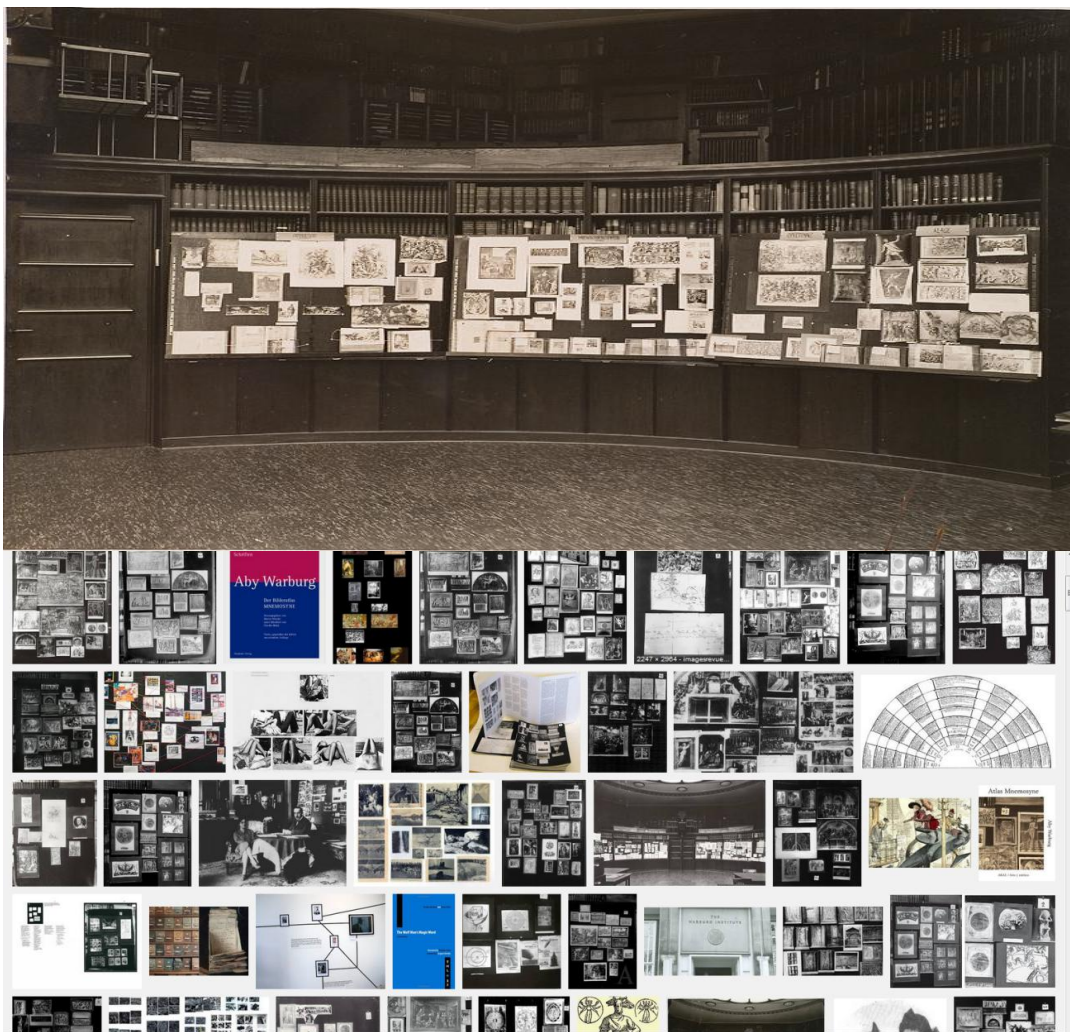
y también, en constantes desafíos a los que obliga la actualización de un presente continuo en el acto de estar vivo:

–Un *más allá de la identidad* que se puede encubrir la búsqueda de una nueva trascendencia, no la que nos han proporcionado hasta ahora las religiones, las ideologías, sino una forma de “trascendencia inmanente” (Durand, Maffesoli), que está de este lado de la vida. (:17).

En cualquier caso, con su trabajo, Imbert nos ha legado «una cartografía del cambio, de las mutaciones del imaginario actual con la emergencia de nuevos temas y obsesiones» (:19). Tratar de observar y de ubicar lo evanescente, lo que se escapa, lo que se está transformando, tal vez sea esa la intención de **LH** cuando la utilizamos para la configuración de ese atlas de la mirada que sirva como forma visual de conocimiento: que ofrezca toda la multiplicidad de formas reunidas por una suerte de afinidad que poseen la capacidad por sí mismas de transformar el modo de comprender las imágenes.

5.7. El *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg o el montaje invisible de las imágenes.

Georges Didi-Huberman ha dicho⁹⁸ de Aby Warburg que es, para la historia del arte, el equivalente a lo que Freud, su contemporáneo, fue para la psicología. Su atlas de imágenes, *Atlas Mnemosyne*, compuesto entre 1924 y 1929, aunque quedó inacabado, constituye una obra de referencia para los historiadores del arte. Su comprensión de la imagen se adelantó casi en su siglo al manejo que nos provee hoy la interfaz. Como ejemplo, valgan estas dos imágenes:



Figs.7-8. (Arriba) Biblioteca de Aby Warburg. Paneles del *Atlas Mnemosyne* 1924-1929.
(Fuente: Google imágenes).

(Abajo) Captura de pantalla de una búsqueda en Google imágenes del *Bilderatlas Mnemosyne*.

⁹⁸ En el catálogo de la exposición *ATLAS. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, realizada en el Centro de Arte Reina Sofía, entre el 26 de noviembre de 2010 y 28 de marzo de 2011, Madrid, MNCARS.

La metodología que empleó Aby Warburg para la creación de su obra de paneles móviles permitía que la forma de conocimiento visual llamada *Atlas* pudiera surgir de un conjunto de imágenes reunidas para ofrecer de manera sistemática «o problemática –incluso poética a riesgo de errática, cuando no surrealista– toda una multiplicidad de cosas reunidas allí por *afinidades electivas*, como decía Goethe» (Didi-Huberman, 2010). La historia de Aby Warburg merece incluir aquí esta recensión⁹⁹:

Warburg fundó la iconografía moderna. Era el heredero de una familia de banqueros y creó una biblioteca privada extraordinaria centrada en lo que denominaba «ciencias de la cultura»: arte, obras clásicas, literatura, costumbres y fiestas populares, antropología, etc. Cuando estalló la Primera Guerra Mundial transformó todas sus herramientas de historia del arte para intentar entender el conflicto. Recopiló un archivo de 30.000 documentos, una especie de museo de la guerra, porque comprendió que había vínculos muy estrechos entre la producción de las imágenes y la destrucción de los hombres, aunque sólo fuera a causa de la propaganda política, que él ya había estudiado en el Renacimiento y en la Alemania de la época de Lutero. Encargaba diariamente fotografías a diferentes instituciones –la Cruz Roja, el ejército alemán...– y las metía en cajas. En su cabeza ya tenía una colección de imágenes de la guerra que cohabitaba con su gran «fototeca» de imágenes de las grandes obras maestras. Alemania perdió la guerra al tiempo que se producía la revolución rusa y los comunistas alemanes intentaban también una revolución bolchevique. Esta especie de aceleración de la historia hizo que en 1918 Warburg se volviera completamente loco: se creía responsable de la guerra, intentó suicidarse, matar a su familia, aullaba, se creía el dios Cronos... Entre 1918 y 1924 le atendieron varios psiquiatras, especialmente Ludwig Binswanger, sobrino de otro psiquiatra del mismo nombre que había tratado sin ningún éxito a Nietzsche, un autor al que Warburg admiraba y con el que se identificaba. Binswanger había escrito una carta muy célebre a Freud diciéndole que creía que Warburg estaba acabado y no había ninguna esperanza de que recuperase la razón. Sin embargo, en 1924 Warburg da una conferencia sobre el rol curativo de la magia en la que rememora el viaje que había hecho treinta años antes entre los indios hopi. Y después de esta conferencia Binswanger le dijo: «Escuche, está usted curado, puede volver a casa». Su asistente, Fritz Saxl, dio una fiesta de bienvenida en su biblioteca, que en aquel momento estaba en proceso de convertirse en una institución semipública. En la sala de lectura, Saxl colocó un conjunto de imágenes del archivo sobre paneles, a modo de resumen

⁹⁹ Didi-Huberman, G. (2011): «La exposición como máquina de guerra», en *Minerva 16*, Madrid, Círculo de Bellas Artes. Texto publicado bajo una licencia Creative Commons [Disponible en <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=449>, recuperado el 1 de julio de 2015].

de todo lo que había interesado a Warburg desde 1895: Botticelli, Ghirlandaio, Durero, Rembrandt, etc. Inmediatamente Warburg se dio cuenta de las posibilidades de esta metodología, que iban más allá de un simple memorandum de su trabajo.

Warburg transformó la idea inicial de Saxl, que consistía sencillamente en una pequeña exposición, en el *Atlas Mnemosyne*, un verdadero dispositivo de saber. Convirtió el modelo de la doble proyección de Wölfflin –la proyección de dos imágenes sobre una pantalla blanca con las luces apagadas– en un dispositivo de exposición: ya no hay una pantalla blanca, sino varias pantallas negras, las luces están encendidas, ya no hay dos imágenes para mostrar el dibujo y el color, sino setenta imágenes con múltiples relaciones posibles... Es una muestra visual y una argumentación, un espacio para el pensamiento. El *Atlas Mnemosyne* no está hecho para explicar nada, en el sentido cartesiano del término. Para Warburg una referencia permanente es Goethe, uno de cuyos conceptos fundamentales es la afinidad. Del mismo modo, Ludwig Wittgenstein, contemporáneo de Warburg, propone una teoría revolucionaria que gira en torno al término «übersicht», una vista de conjunto, ver varias cosas a la vez. Parfraseando al primer Wittgenstein podríamos decir: «de lo que no se puede hablar, es preciso callar, pero es preciso exponerlo». Exponerlo, es decir, disponerlo de manera diferencial, por ejemplo, mediante planchas que yuxtaponen elementos sin que medie ninguna explicación, sino una multiplicidad de relaciones posibles. Una explicación busca demostrar la determinación, implica la búsqueda de una causa y una consecuencia. Pero tanto Wittgenstein como Freud mostraron que hay ámbitos en los que no hay explicación posible, sino sobredeterminación. En el caso de una exposición es el espectador el que, enfrentado a las distintas relaciones posibles que propone esa muestra, debe construir las determinaciones.

Montaje, desmontaje, remontaje..., imágenes que documentan el imaginario occidental como una herramienta que puede ayudar a comprender hito y eventos de la historia. La libertad que otorga la reconfiguración permite descubrir analogías y trayectos insospechados de pensamiento y sensación. Una constelación de imágenes que no deviene en una clasificación definitiva, pero que es capaz de configurar, evocar, suscitar relaciones que dependen también del espectador. Warburg utiliza un procedimiento heurístico y experimenta con imágenes heterogéneas, que enlaza muy bien con otros artistas que en su momento descubrían el arte del montaje, por ejemplo Dziga Vertov o Sergei Eisentein en el cine y Walter Benjamin, Man Ray o Georges Bataille, entre otros, con sus ensayos o poesía surrealista...

El *Atlas*, como herramienta visual, ofrece la posibilidad de reconfigurar el orden de las cosas y hallar sentidos fuera de las clasificaciones habituales que «nos

abre los ojos sobre aspectos inadvertidos del mundo, sobre el inconsciente mismo de nuestra visión» (Didi-Huberman, 2011). Hacer un atlas es reconfigurar el espacio, redistribuirlo y reorientarlo. Lo mismo puede decirse del tiempo: el orden cronológico se hace accesible a una nueva lógica. El *Atlas Mnemosyne* de Warburg puede considerarse como un método auténtico de conocimiento transversal, no estandarizado, de nuestro mundo. Y para el propósito que nos habita, aparece como una herramienta metodológica de primer orden que es posible aplicar al cine y a *Lugar de la Herida*. Las imágenes que habitan el atlas de Warburg dan claves que escapan a una mirada lineal; su desfragmentación y *geografía interna* pueden revelar una creatividad intelectual que amplifique la mirada.

[...] existe en la mente humana una sorprendente e inaprensible capacidad de poner en relación lo diverso. Y es precisamente esa relación la que subyace en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. (Tartás y Guridi, 2013: 235)

Un atlas así entendido se configura como un espacio para la contemplación, un espacio de pensamiento. Siendo, según Peter Krieger en el prólogo del libro de Aby Warburg *El Ritual de la Serpiente* (1988:5), que la aportación esencial de Warburg es el descubrimiento del potencial epistemológico de la imagen, pues más allá de su mensaje simbólico, «cualquier imagen emite una comunicación visual que requiere un trabajo sutil de interpretación».

La cultura de la máquina destruye aquello que el conocimiento de la naturaleza, derivado del mito, había conquistado con grandes esfuerzos: el espacio de la contemplación, deviene ahora en espacio de pensamiento (:64).

La influencia del *Atlas Mnemosyne* está invadiendo el arte, el cine y el pensamiento más lúcidos de nuestro tiempo, a decir del filósofo Xavier Antich:

Aunque durante décadas ha sido un *outsider*, un historiador del arte inclasificable, sus lecciones visuales lo están convirtiendo en un contemporáneo imprescindible. [...] el redescubrimiento de la extraordinaria importancia de Aby Warburg, y su carácter en tantos sentidos visionario, ha llegado de la mano del gran proyecto de los últimos años de su vida: el atlas Mnemosyne. Ese mismo proyecto que, tras su muerte, fue olvidado pronto como una fantasía delirante, considerado incomprensible si no banal y repleto, fue el juicio histórico, de caprichosas particularidades (Antix,2010).

Se ha equiparado el montaje en cine con la creación plástica desde elementos dispersos que llamamos collage, mientras que lo que Warburg llamaba *el atlas* sólo puede darse en una secuencia de imágenes regida por criterios propios y abierto a sucesivas ampliaciones del campo y contenidos, propios de los paneles que él utilizaba, pero también aplicables al universo de las instalaciones, exposiciones...

Un atlas no es en ningún caso un catálogo. El catálogo propone una sistematización ordenada de un universo acotado a partir de unos criterios fijos previamente establecidos (de ahí, la frecuente crítica a determinados catálogos como “incompletos”). El Atlas, por el contrario, es por definición necesariamente incompleto, una red abierta de relaciones cruzadas, nunca cerrado o definitivo, siempre ampliable a la incorporación de nuevos da-tos o al descubrimiento de nuevos territorios. El Atlas constituye un *Work in Progress stricto sensu*. (Tartás y Guridi, 2013: 228)

Warburg escribía en los años veinte, Foucault en los sesenta, Deleuze/Guattari en los ochenta. Sin embargo, «todos parecen anticipar la actual estructura –extensa, desjerarquizada, abierta, en constante expansión, en constante mutación– que configura la Información digital en red, con infinitas referencias cruzadas en forma de “links”» (Tartás y Guridi, 2013:235).

5.7.1. Histoire (s) du cinema: El atlas del cine de J.L.Godard.

El cineasta franco-suizo Jean-Luc Godard, construye entre 1988-1998 *Histoire(s) du cinèma*¹⁰⁰ deambulando por cientos de películas, captura innumerables fotogramas para construir, a su manera una atlas de la historia del cine: saltando de una idea a otra consigue sobresaltar la conciencia haciendo estallar ideas que obligan a quien contempla la pantalla a poner de sí para acompasar a las *formas que piensan*:

[...] hay que construir una historia resucitada, una historia discontinua que proceda por saltos y que desarrolle una secuencia libre, un haz de deformaciones, un embrollo de las formas que pongan en peligro la figuración, la representación y la historia. Y, para ello, hay que preparar a nuestro ojo. Lo podemos hacer de dos maneras dependiendo de aquello que queramos contar. En primer lugar, podemos contar la historia a través de un ojo ordenado y determinado. Esto es: sintetizado. En segundo lugar, podemos contar la historia como devenir por medio de un ojo delirante y errático. Un ojo capaz de potenciar la resurrección de las imágenes. Este ojo delirante no es un ojo hecho para ver el orden de estadios sucesivos: es un ojo que ve entre líneas. Un ojo que varía con lo que ve y que hace variar aquello que ve. (Alfonso Bouhaben, 2012).

Es preciso remarcar esta maravillosa idea de un equilibrio entre un ojo que ordena y un ojo que delira; un ojo que contempla y un ojo que navega; un ojo capaz de ver entre las imágenes y entre las líneas; en definitiva, un ojo, como el de Godard que sigue la estela del atlas warburiano en su última etapa cinematográfica. No es extraño que su mirada y su cine aparezcan tan extraños y ajenos aún para un público escindido y acostumbrado a una mirada disociada. La obra de Godard –como la de Warburg– se adelanta a su tiempo, porque siendo sin tiempo, activa un compendio de la memoria y de la historia en un permanente estado de actualización y por lo tanto inacabado e inacabable. Para ello sirve un atlas, para actualizar la

¹⁰⁰ Natalia Ruiz en su tesis doctoral sobre esta obra del cineasta franco-suizo afirma: «Godard no considera que las Histoire(s) sean algo definitivo, sino que, [...] las ve como un acercamiento a lo que para él sería la verdadera historia del cine: una historia de las imágenes en movimiento contada por las propias imágenes y en la que se mostrara, no una, sino las múltiples historias de la vida de estas imágenes y de su tiempo. He aquí la singularidad de esta obra, puesto que supone llevar a cabo el propósito de que un arte exponga cuál ha sido su particular desarrollo mediante sus obras y no con un texto ilustrado, algo que según Godard sólo era posible hacer con el cine. Sin embargo, en esto reside, al mismo tiempo, su paradoja, por motivos técnicos, esta obra no ha podido materializarse como cine y ha tenido que hacerse en vídeo, pasándose después por televisión y siendo finalmente distribuida en Dvd, de manera que también podría verse como un trabajo conceptual, el proyecto de lo que sería la historia del cine contada por el cine.» (2006:5).

mirada. Y es por ello que en esta tesis la mirada que se configura en un atlas ofrece un universo abierto para explorar *el Lugar de la Herida*.



Fig. 9. Histoire(s) du cinéma. (J.L. Godard, 1988, Francia) Fuente: www.behance.net

Con *Histoire(s) du cinéma*, Godard acomete un ejercicio de montaje particularmente personal y que sin embargo, aporta una mirada sobre el cine y su historia que deja ante los ojos del espectador innumerables conexiones por realizar, al igual que lo hicieron los paneles warburianos:

La operación de memoria que emprende Godard consiste en que el cine se mire en su propio pasado. [...] Para rodear el núcleo de estas relaciones, explora y explota el valor referencial de la imagen, de todas las imágenes producidas por occidente y las vincula, desde la cercanía o la colisión, con aquellas que el cine elaboró en el tumultuoso siglo XX. El collage de citas y fragmentos, el montaje como operación de síntesis de alianzas provocadoras, cuando no arbitrarias en su reunión, tributan a la modernidad estética nacida con las vanguardias de los años 20. Allí arranca el hilo subterráneo de una herencia que se hace visible en *Histoire(s)* no solamente a través de procedimientos formales, sino de un modelo historiográfico que los utiliza a modo de una memoria arqueológica (topológica) antes que meramente temporal. Modelo que alienta a seguir la corriente asociativa y enlazar el trabajo godardiano con las propuestas e ideas de predecesores ilustres de aquella época. [...] al igual que Warburg con relación a la herencia estética recibida, del mismo modo que Eisenstein, Godard no utiliza las imágenes o el audiovisualismo en beneficio de una política determinada sobre la Historia, sino que somete la Historia a la prueba del cine (o de la historia del cine). [...] Una “forma que piensa y hace pensar”, llama Godard a este tipo de movimiento que, transformando la conexión de ideas en una cadena de imágenes, apela a un

régimen de sensibilidad diferente: una sensibilidad abierta al influjo de las emociones. La memoria del siglo se edificó, después de todo, con imágenes, como ya lo había postulado Aby Warburg con relación a un período mucho más amplio. Con la premisa de ese “antes” como abono, Godard utiliza un repertorio de escenas, de cuerpos, de arte, de vida que iluminado por el pensamiento, les devuelve el sentido y junto con él, una cronología. (Amado, 1999).

El lenguaje que Godard ha ido destilando en su cine con su peculiar huida de las “historias” y su *montaje/desmontado*, concluye, al menos por ahora, con su última obra fílmica, precisamente titulada *Adiós al lenguaje* (2014). La desfragmentación a la que este cineasta, ensayista de sus propios guiones, somete al cine, se impone a la trama y al relato y pasa por encima de las historias para sacar a la luz otra cosa. El pensamiento, la filosofía, la Historia misma convocan en la obra de Godard a un estado reflexivo que, tanto la fotografía como la música engarza en un montaje personal y proporcionan un ejemplo valioso de pensamiento filmado.

Si Godard es, como parece que lo fuera Warburg, un teórico o un artista avanzado a su tiempo o si fuera un nostálgico de la memoria, parece una cuestión opinable que aquí no nos corresponde elucidar. Ahora bien, su manera de hacer cine encaja con una mirada imprescindible para ser conectada con el núcleo de esa mirada compleja que hemos descrito y con un pensamiento interfaz, visualizable en sus imágenes. El atlas del cine que nos ha legado, concuerda con ese hacer mnemónico de Warburg que consigue, más allá de poner a funcionar la memoria, despertar una *übersicht* (mirada panorámica o desde lo alto) como ya proponían los 79 paneles del proyecto del *Atlas Mnemosyne*, ya descrito.

5.8. El lenguaje simbólico.

Una imagen compleja atiende a esa forma de trascendencia inmanente y precisa, que categoriza Imbert, exponente de un lenguaje *simbólico* o *analógico* y, precisamente *trascendente*, por ir más allá. El símbolo es aquello que transmite de manera directa una verdad que otro lenguaje no puede alcanzar. Se trata de dar cuenta de una experiencia (y nótese que lo importante aquí es la experiencia) que, paradójicamente, no está estructurada como un lenguaje. Aquí lo llamamos lenguaje simbólico siguiendo la estela trazada por la filósofa Mónica Cavallé, quien ha

rastreado los fundamentos gnoseológicos de la Vedanta advaita. Para ella, los símbolos nos ponen en contacto con la verdad de manera inmediata. La utilización del lenguaje simbólico sirve para romper límites (Martín, 2005), «el mundo parece real mientras el no-dual Absoluto (Brahman) que está en la base de todo, permanece desconocido. Es como la ilusión de plata en el brillo de la madreperla».

El símbolo es el lenguaje con el que se expresa toda sabiduría o gnosis. Ahora bien, conviene distinguir éste de la mera *alegoría* que «busca hacer presente algo que no puede mostrarse directamente por tratarse de meras abstracciones, cualidades morales o espirituales. La imagen alegórica elegida para esa finalidad es un posible significante entre otros. Lo significado por el símbolo mismo, es decir, el símbolo como tal es el único y óptimo modo de expresar lo por él significado» (Cavallé, 2000, 652). Por su parte, la alegoría sirve al pensamiento abstracto. Desde esta perspectiva, el símbolo se distingue del lenguaje discursivo y se aproxima a la intuición. «Así, la remitencia significativa del símbolo es directa, pues no apunta a un sentido, sino que lo encarna; permite aprehender un sentido global no de un modo sucesivo sino simultáneo». (:93). El sentido del símbolo y la analogía está en ellos implícito y no se define o describe sino que se insinúa o sugiere. Cuando un significante material busca expresar un sentido trascendente, «se inaugura una dialéctica permanente, pues el símbolo nunca queda explicado de una vez por todas. El sentido se manifiesta a la vez que se oculta y se vela; es por ello intotalizable y siempre nuevo» (:93-94). El lenguaje no simbólico es lineal, estático y delimitado en sus significados, y por ello se torna incapaz para explicar la multidimensionalidad de lo real.

La imagen como símbolo, investigada en este trabajo a través de lo que hemos denominado *el Lugar de la Herida* (LH), hallará en los textos cinematográficos su expresión y eso es lo que buscamos¹⁰¹ para dar cuenta de ciertas realidades trascendentes que el lenguaje discursivo no logra abarcar. La hermenéutica de la imagen simbólica es expresión de una fusión de conocedor en lo

¹⁰¹ ... y lo hallaremos, unas veces como símbolo en el sentido que le otorga Mónica Cavallé y otras como una mera alegoría, que no remiten de manera directa y por tanto que no revelan la experiencia, sino como tratando de tapar una falta o un hueco en la realidad que la mente siempre necesita tener cubierto.

conocido, de manera que se habilitan modos de conocer (gnosis) que ya no fragmentan la realidad, sino que la integran. «El lenguaje discursivo, por el contrario, fragmenta la realidad y presupone la distancia y la desimplicación del cognoscente con respecto a lo conocido. Su carácter estático además, es inadecuado para expresar la experiencia viva e inobjetivable de esta inmersión en lo real». (:94)

Pero no sólo las tradiciones gnósticas hacen uso del lenguaje simbólico, como Todorov nos recuerda: «la evocación simbólica se injerta en la significación directa y que ciertos usos del lenguaje, como el de la poesía, la cultivan más que otros». (Todorov, 198:9). «El Ser que todo lo penetra, no brilla sin embargo en todas las cosas, se manifiesta sólo en la inteligencia intuitiva (buddhi) como se refleja la imagen en una superficie pulimentada» (Martín, 2005). Conviene distinguir entre signo y símbolo y matizar lo que aquí estamos tratando de aclarar:

El símbolo se diferencia del signo en cuanto es la unión de dos significados donde el primero remite al segundo. [...] El poder del símbolo reside en su función simbolizadora o evocadora, que es posible sólo por la analogía. No se trata como en el signo de una intuición: entender por un acto gnoseológico que un significante sustituye lógicamente al significado, sino como en el caso de la música se trata de percibir vibraciones armónicas y para ello hace falta un sentido interior (inteligente pero no intelectual) que es un don que se puede desarrollar por el ejercicio, pero que no se puede adquirir. Como para la música hace falta un «oído musical», aquí se necesita un «oído simbólico» que no corresponde necesariamente al grado cultural de instrucción de una persona. (Bjord Castillo, 1996: 6 y stes.)

Ese *oído simbólico* tiene eco en la experiencia interior de quien escucha, de quien ve, de quien percibe. Está directamente relacionado con la capacidad interior de resonar con aquello que el mismo símbolo está evocando, sencillamente porque, de alguna manera, subyace su intuición como una experiencia viva al interior, como una suerte de discernimiento que remite directamente a la comprensión de su verdad, *la epifanía de un misterio*:

Lo específico del símbolo es ser, además del aspecto centrífugo de la figura alegórica respecto a la sensación, también centrípeta. El símbolo lleva lo sensible y lo figurado al significado; aún más, por su misma naturaleza, es también la epifanía del significado inaccesible, esto es, la aparición de lo indecible a través y en el significado que funge de significante. El símbolo no tiene valor sino por sí mismo. La imagen simbólica se convierte en transfiguración de una representación concreta en función de un sentido siempre más abstracto. El símbolo es una representación que hace aparecer, es decir, manifiesta un

significado escondido, es la epifanía de un misterio. El símbolo une dos significados: uno visible y uno invisible. Se trata de dos partes infinitamente abiertas. La parte visible está impregnada de un grado máximo de certeza y posee tres dimensiones concretas: es al mismo tiempo cósmico (hunde su capacidad creativa en el mundo visible que nos rodea), onírico (se enraíza en los recuerdos y gestos que emergen de nuestros sueños) y poético (interpela al lenguaje). Pero la otra parte del símbolo, la invisible e indecible, se rige por una lógica diferente. El símbolo no tiene valor sino por sí mismo. La imagen simbólica se convierte en transfiguración de una representación concreta en función de un sentido siempre más abstracto. El símbolo es una representación que hace aparecer, es decir, manifiesta un significado escondido, es la epifanía de un misterio. (Biord Castillo, 1996: 9)

La exploración de LH como parte de aquello que puede estar rodeando a ese misterio, es lo que configura su dimensión simbólica, lo que permite alcanzar esa trascendencia heurística de la que hablamos. En tanto que interfaz, LH atraviesa y trasciende la pantalla (Català, 2010:238), para desembocar en la experiencia del espectador que activa la producción de significados compartidos en un tiempo de representaciones extendidas donde el espacio euclidiano se ha disuelto en un fluido espacio-temporal, «que no corresponde a una materialidad concreta, no son fragmentos de espacio como el plano cinematográfico, sino potencias visuales que se convierten en espacio visual [...] (que) se adapta a las contingencias» (:240).

La interfaz puede presentarse de distintas formas y, en el sentido en que la entendía Godard, la imagen nunca está sola, es decir, siempre es una interfaz. Es en ese sentido, precisamente, que entendemos LH. *El Lugar de la Herida* conduce a múltiples espacios y tiempos posibles y a nuevas dimensiones, en tanto que recogen la falta, la discontinuidad, la ruptura de un modelo, de un territorio, de un modo de representación para saltar al contacto directo con la verdad. Lo real¹⁰² puesto a funcionar no como una faceta demoledora de la realidad conocida y estructurada, sino antes al contrario, como una nueva y más trascendente dimensión que articula una comprensión más integral de lo que las cosas son.

La interfaz como símbolo (mapa) de una nueva manera de pensar y concebir el encuentro con la realidad, «como decía Niels Bohr con respecto a la dualidad

¹⁰² Entendido *lo real* aquí desde una perspectiva mucho más taoísta que lacaniana. Lo real como Tao, y en esto sí coincide con Lacan, es aquello que no puede ser nombrado. El concepto del tao se basa en aceptar que la única constante del universo es su cambio constante, un flujo incesante entre el ser y el no ser.

onda-partícula y su sujeción al pensamiento visual, también estos mapas permiten visualizar, y por lo tanto comprender a través de registros que el pensamiento verbal no consigue controlar» (:261):

[...] existe una analogía profunda entre nuestra concepción actual del espacio y una determinada tecnología que surge de una forma distinta de pensar la realidad. [...] La nueva forma de pensar, de organizar el conocimiento, no es tanto una consecuencia de una revolución en la física, como que ésta, junto con la tecnología y los dispositivos concomitantes, forman parte de una transformación general pensamiento (*sic*). (:261)

El espacio en sí mismo, convertido en conocimiento, viene a constatar aquella escisión entre ojo y mirada: «el ojo que contempla (con todo su potencial indagador previo) cómo se le ofrecen miradas que la imagen prepara para él» (:263) Del mismo modo se hallan, tiempo y movimiento, unidos inevitablemente en la interfaz (Català, 2001 y Deleuze, 1984, 1987, Bauman, 2007). La interfaz viene a conferir a la imagen un lugar quizá perdido en detrimento del lenguaje, «puesto que la imagen, se diría Levy, siempre ha sido considerada un estadio primitivo del pensamiento, estadio redimido por la aparición del lenguaje –un recorrido que va desde la Biblia a Lacan–, se trata de conferirle esa consistencia que le falta, haciendo entrar lo imaginario en lo simbólico como material constitutivo de este» (Català, 2010:277).

La interfaz se concibe como una forma de pensar que ayuda a conceptualizar la realidad, al igual que lo hace el cine, y que amplía las posibilidades epistemológicas de la mirada. Lacan pone de manifiesto la necesidad de utilizar metáforas (como el nudo borromeo para explicar las relaciones de la psique entre lo real, lo imaginario y lo simbólico) en un intento de explorar nuevas formas reflexivas. Cuando el lenguaje se acaba, cuando la posibilidad de explicar con las herramientas disponibles el mundo que se intuye, entonces, se hace necesario construir nuevas herramientas para trasponer dichos límites «una expresión visual que busca explicar aquello que el texto ya no alcanza» (:280). Ello, en sí mismo, constituye un síntoma de la descomposición del lenguaje ante regiones del conocimiento que se le escapan. De lo que no se sabe es mejor callar, había sentenciado Wittgenstein. Sin embargo, «el lenguaje está ligado a cierta cosa que hace un agujero en lo real (...) El método de observación no sabría partir del lenguaje sin que éste apareciera haciendo un agujero en lo que podemos situar como real. Es desde esta función de

agujero que el lenguaje hace presa de lo real (Lacan, 2005:31, citado por Català, 2010: 282)

La propuesta que aquí hacemos de utilizar LH como plataforma para explorar precisamente dicho agujero de la realidad que queda patente en los textos fílmicos y que la imagen interfaz, como ha desgranado Català (:283), puede servir como «mapa que está por encima del lenguaje simbólico propiamente dicho: es el símbolo de un símbolo, puesto que la realidad se constituye como tal en el momento en que el imaginario se simboliza».

Para superar cierto estancamiento metodológico que la disciplina de la comunicación sufre, es posible superar un punto ciego del pensamiento, siempre que se comprenda que, en un cierto tramo del camino el pensamiento debe ser abandonado para dar paso a nuevas formas de ser consciente que emergen en el instante mismo en el que hay la osadía de penetrar a través de dicho punto ciego: precisamente como lo hacen, una y otra vez, los personajes de muchos de los filmes que analizaremos a continuación, en pos de nuevos estados de conciencia, para los que la interfaz está disponible: « la destilación metodológica de la forma interfaz, constituye una poderosa herramienta para enfrentarse a situaciones que, desde una perspectiva mucho más rígida, parecen irresolubles» (:333).

5.9. Algunas implicaciones de la mirada compleja en el cine.

La característica esencial de buena parte cine contemporáneo vendría a ser la creciente complejidad de los universos narrativos que se apoyan en expresiones como *puzzle-films* (Buckland, 2009) o *mind-game films* (Elsaesser, 2009). Se ha generalizado la creación de filmes que remiten a múltiples espacios y tiempos, referencian otros relatos y sus narratologías se adaptan al espacio digital con el que conviven:

El discurso cinematográfico no ha dejado de luchar por adaptarse y competir con esas pantallas rivales, hibridándose con ellas y transformando su propia textura. En ese sentido podemos clasificar las transformaciones en dos grandes órdenes. Por un lado, la puesta en

escena y la propia concepción del *raccord* han dado lugar a lo que denominaremos *hiperencuadre*, en el que la pantalla fílmica se ofrece como receptáculo “*raccordado*” de todas las pantallas con las que rivaliza (ordenador, vídeos de vigilancia, imágenes de satélite, etc.) lo que transforma toda la concepción clásica de la *mise en abîme*. Por otro lado, en la propia narración, el cine posclásico opta por la deconstrucción de la linealidad narrativa y el despliegue de distintas tramas y niveles de acción y representación que nos llevan a la noción de *hiperrelato*. (Palao, 2012:94)

Las tramas se retuercen y entremezclan y se «tensan las estructuras del cine clásico, (aunque) siguen sustentándose en ellas sin quebrarlas pues son el único puente comunicativo con el espectador (Bordwell, 2006 y Thompson, 1999, citados por Palao, 2013: 19). Este autor atribuye este enrevesamiento de las líneas narrativas al contacto del cine con el universo digital que provoca que la interactividad se haya colado también dentro del relato cinematográfico.

Tanto la integración diegética, como la secuencialidad o la progresividad temporal se van difuminando en este cine postclásico o posmoderno, en aras de una tendencia creciente a la aparición de tramas paralelas, multiplicidad de narradores o protagonistas, o lo que Palao (2013: 20) llama «la falta de fiabilidad de los narradores» pues la verosimilitud como argumento queda en entredicho cuando aparecen protagonistas amnésicos, de los cuales el espectador tiende a desconfiar para seguir el hilo del relato como sucede en *Memento* (Christopher Nolan, 2000) o la trilogía *El Caso Bourne* (*The Bourne Identity*, Doug Liman, 2002), *El mito de Bourne* (*The Bourne Supremacy*, Paul Greengrass, 2004), *El Ultimátum de Bourne* (*The Bourne Ultimatum*, Paul Greengrass, 2007).

Palao Errando ha acuñado el concepto de *hipernúcleo* (2013) para nombrar ese lugar del texto donde coinciden todas las tramas argumentales y que sostiene y evita que haya «un desmoronamiento absoluto de los principios del M.R.I. (modo de representación institucional) en estos filmes». Para Palao, suele ser un punto de catástrofe o de «torsión de la trama». También lo es el *pronúcleo*, al cual define como «una figura narrativa muy extendida en el *thriller* postclásico como es esa secuencia desencadenada que da inicio al relato –en muchos caso, aunque no exclusivamente, suele representar una escena traumática–» (Palao, 2013:21).

El cine en la era digital implementa una serie de recursos retóricos cifrados en la superposición textual, en los cruces, referencias, citas, reescrituras... el *hipertexto* que genera *hiperrelatos* e *hiperencuadres* y que proporciona toda una nueva taxonomía que da lugar a múltiples recursos figurativos y narrativos: «hipernúcleo, hypercatálisis (o catálisis pronuclear), ontología del *raccord*, sintagma multimedia, etc., que transfiguran radicalmente en cine contemporáneo, pero en una dirección distinta a la que tomaron las vanguardias, la modernidad cinematográfica y el cine experimental, pues los nuevos recursos se orientan hacia el refuerzo de la voracidad narrativa y no de la connotación poético-metafórica.» (Palao, 2012: 95).

Palao advierte de la voracidad narrativa que percibe en el cine actual y, a través de una indagación de la potencia simbólica del discurso secuencial del cine, se enfrenta a las modalidades discursivas hipertextuales e interactivas, sobre la hipótesis de que lo secuencial admite la proyección dialéctica y la incidencia de la construcción significativa sobre el mundo. Ofrece algunas distinciones que se encuentra a su paso y que nos ha parecido que pueden resonar con lo que aquí buscamos:

1. *Hiperencuadre*: la pantalla cinematográfica como intérprete de las demás pantallas. Es un hecho la proliferación de las pantallas como elementos determinantes y recurrentes en los relatos, que en múltiples películas determinan los mismos¹⁰³. Palao lo explica de una gráfica manera cuando dice que la pantalla cinematográfica actúa como «huésped» (: 96) de otras diversas que vertebran los filmes.

2. *Ontología del *raccord**: multitud de filmes de apoyan, sobre todo los de temática forense (:97) en imágenes como elementos indiciales.

3. El montaje como principio de realidad: poniendo el ejemplo de *Minority Report* (S. Spielberg, 2002), Palao afirma que «todo el proceso de deducción policíaco ha sido suplantado por la premonición, por la *Gestalt* del montaje y la exactitud geométrica » (:97) La trama deductiva queda sustituida por la *prueba icónica irrefutable*.

¹⁰³ *Matrix* (Hnos. Wachoski, 1999), *Contact* (R. Zemekis, 1997), *Minority Report* (S. Spielberg, 2002), *Hard Candy* (D. Slade, 2005), *Caché* (M. Haneke, 2005), por citar algunos ejemplos.

4. El *fallo de raccord*: es el procedimiento inverso, aparece la resolución del enigma al descifrar un texto audiovisual que contiene un fallo en el *raccord*.

5. *Mise en abyme*: según Palao, es cualquier reencuadre dentro del encuadre que genere una visión de un universo exterior. Puede tratarse de un encuadre (otra pantalla) o de otro relato. (:100)

6. *Mise en abyme* intermediática: que aporta distintas texturas a la propia película cuando se explora el grano de una fotografía, los frames, la textura digital..., lo cual viene a ofrecer una casuística amplísima (:100).

7. *Sintagma alternado multimedia*: donde se asiste a la evolución de un recorrido desde múltiples y diversos enfoques y puntos de vista, así como distintos tipos de herramientas tecnológicas:

[...] consiste en un collage de imágenes con travelling digitales, planos cenitales procedentes de cámaras de vigilancia y tomados desde satélites. Esta proliferación de encuadres continúa con imágenes tomadas con visión nocturna, teleobjetivos, salas de monitorización, etc. Las imágenes captan antenas, detenciones policiales, instalaciones espías. La mirada diseminada por el mundo actualiza su esencia escénica. Se produce, además, una aceleración de la imagen típica de la infografía o del tratamiento digital, pero el grano cinematográfico se hace coincidir con las tomas a velocidad normal, naturalizada. Subliminalmente, el cine se propone como mirada no alienada, antropomórfica, frente a los demás medios audiovisuales. (:101)

8. La dialéctica del plano/contraplano que puede anclar el MRI o, como hace el cine experimental, sencillamente sin ofrecer concesiones a la mirada del espectador, «la relación entre los planos es *poética* o *metafórica*, es decir, interpela directamente al contracampo espectadorial sin ofrecerle una presencia vicaria en el enunciado fílmico». En el cine contemporáneo la relación plano-contraplano puede ejercer diversas variaciones sin respetar los órdenes cronológicos, espaciales y relaciones que sostienen el Modo de Representación Institucional.

9. Modos del relato: En la narratología clásica a partir de Roland Barthes, todas las acciones que componen un relato se pueden dividir en *núcleo* y *catálisis*, donde el primero vertebra la trama y las segundas son aquellas acciones subsidiarias o periféricas, que aportan riqueza al personaje, ensalzan un ambiente,

contextualizan y recrean un espacio y un tiempo. Palao constata que todos los alardes e innovaciones visuales y narrativos del cine de acción postclásico van exclusivamente en pos de una mayor espectacularidad visual y narrativa y no revisten un carácter propiamente experimental porque

[...] el cine postclásico no conculca jamás las leyes sagradas del Modelo de Representación Institucional y la linealidad y causalidad narrativas [...] y que, tanto las leyes del *raccord* y como del montaje, si bien son llevadas al límite, jamás descubren lo real de su sustento enunciativo, sino que, en todo caso, provocan una invocación de la figura del meganarrador [...], el autor implícito proporciona al espectador un cobijo hermenéutico y garantiza la consistencia última del universo narrativo. (:112)

Cambiar todo para que nada cambie, viene a concluir Palao Errando en su ensayo sobre la construcción de este cine de acción, al que llama *postclásico*, puesto que ha conseguido absorber en su relato aspectos del universo digital para sostener su narratividad inscrita en un sistema que sigue articulando el MRI descrito por Burch (1991). Si toda huella enunciativa queda en lo posible borrada. La cámara opera como un testigo discreto y, a pesar de sus múltiples vaivenes, este cine que asimila el mundo digital, consigue seguir habilitando para la mirada del espectador un universo fílmico habitable, verosímil y autosuficiente. Esto equivale a modo de conclusión a que « *la pantalla del cine se propone como la única interfaz capaz del albergar el sentido.*» (Palao, 2012:113)

Parte IV.
METODOLOGÍA

«Una de las pruebas más difíciles para una mente científica es conocer los límites del método científico»

James C. Maxwell.

«Mis ideas surgieron de la percepción es que el plasma es un sistema altamente organizado que se comporta como un agujero».

David Bohm.

«Todo acto de conocer trae un mundo de la mano»

Francisco Varela y Humberto Maturana.

6. EN BUSCA DE UN MÉTODO.

Podría decirse que todo el camino recorrido hasta aquí en este trabajo de tesis es una experiencia indagatoria en busca de un método. Se han mezclado exploraciones y miradas diversas: desde la propuesta “rizomática” (Deleuze y Guattari, 1988) y que se aplica al cine y sus imaginarios (Imbert, 2010), a la interfaz como una herramienta para comprender la imagen (Català, 2005, 2010); desde el imaginario como un puente entre lo que se percibe y quien lo percibe (Belinsky, 2007), a la realidad inventada (Wattlawick *et al.* 1976) o a la construcción social de la realidad (Berger y Luhman, 1968); desde la psicología compleja (Jung, 1994), al universo de la no-dualidad enfrentado a la paradoja de las fronteras (Sesha, 2003); desde el ejemplo del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg a las *Histoire(s) de cinéma* de Godard; en fin, muy distintos caminos que otros hicieron y que ayudan a que el investigador se encuentre con su propio camino al transitarlo.

¿Se trata de interpretar un texto cinematográfico? ¿Se trata de obtener una clasificación? ¿Se trata, como se declara en los objetivos, de hacer un recorrido por la representación del *Lugar de la Herida en el cine*? Si se han reunido unas experiencias y no otras; si se da lugar a unas perspectivas antes que a otras, quiere decirse que la intuición de la que nos habla Caro Almela (2010:92), esa *síntesis intuitiva*, ya está presente desde el principio.

Nuestro propósito no es interpretar los textos cinematográficos, sino hallar en nuestra experiencia en dicho encuentro con las imágenes de cine, un *Atlas del Lugar de la Herida* que posibilite hacer una lectura metavisual del núcleo de lo estudiado: la mirada. Ser sujetos de esa experiencia estética, cognitiva y esencial, implica comprender que no se trata tanto de desvelar un supuesto secreto, como de acceder a la experiencia y encarnarla –lo cual excede los límites de lo racionalizable–, aunque no de lo comunicable, como esperamos hacer ver en el trabajo práctico. El fenómeno que nos atañe puede ser entendido creando una obra que lo explique, y estamos convencidos de que mostrar es equivalente a demostrar cuando el sistema se explica a sí mismo.

Se parte de un “no saber” y, como nos dice Gerard Imbert con su recorrido por los imaginarios del cine posmoderno (2010), de un ir al encuentro con una nueva

verdad que está inserta en el cambio, en la subjetividad, en la posibilidad de aceptar nuevas verdades: «el vacío ya no es fuente de angustia» (:730). Cuando Imbert nos dice que «el vacío no es un estado definitivo y clausurado, algo desestructurante, sino un estadio transitorio entre la nada y el lleno, [...] un *entre-deux* entre principios complementarios» (:731), nos está poniendo en resonancia con esa imagen interfaz descrita por Catalá (2005, 2010), y nos invita a «enmarcar esta mirada dentro de un pensamiento expansivo, donde las cosas y los seres están en permanente redefinición, porque forman parte de un ciclo inacabado» (Imbert, 2010: 731).

La primera inspiración en esta búsqueda de un método para encuadrar nuestra mirada, nació de la teoría *enactiva* de Francisco Varela (1991). Desde las perspectivas cognitivistas, la inteligencia humana ha sido estudiada como algo semejante a un ordenador y la cognición, y el conocimiento se ha visto como la computación de representaciones simbólicas. Francisco Varela, (1991), desde la biología, discrepó de la visión que separaba el mundo exterior del cerebro y aportó el concepto de *emergencia*, teniendo en cuenta que los cerebros reales funcionan a través interconexiones masivas y no lineales (éstas últimas son las que se requieren para un procesamiento secuencial simbólico). En sus trabajos de observación de la naturaleza constató que el mundo que se capta es fruto de actuar en él y que, por tanto, la cognición no es representación. «El mundo que vivimos va surgiendo, en lugar de ser algo predefinido, por lo cual la noción de representación ya no puede representar un papel protagonista» (Varela 1991:33). En este giro epistémico, llegamos a la cognición como *enacción*. El mundo no es algo que nos haya sido entregado, es algo que emerge a partir de cómo actuamos al respecto. Las consecuencias que puede acarrear sostenerse en esta complejidad en la búsqueda de una metodología las ha descrito Caro Almela (2010:87 y stes.)¹⁰⁴. Siguiendo sus sugerencias hallamos que:

1. La investigación debe mantenerse al nivel de complejidad del fenómeno y para ello, el paradigma de la Complejidad aparece adecuado para tratar de comprender intelectualmente los textos cinematográficos.

¹⁰⁴ En una aplicación al estudio científico de la publicidad. En este trabajo lo adaptaremos al estudio de los textos cinematográficos.

2. Asumiremos los filmes en su acontecer fenoménico. Desde dicha perspectiva, en tanto que *interfaces*, se hará apelando al espacio que surge en la contemplación de un film como lugar de encuentro y comunicación de un individuo (en este caso un investigador) y la materialización de procesos inconscientes que devengan de ello.

3. El investigador ha de estar presente y atento a captar ese «acontecer fenoménico *irrepetible* que marca el horizonte de su investigación (al) *encontrarse concernido* por ese acontecer: concernimiento que *rompe el mito de la separación entre sujeto investigador y objeto investigado*» (:88).

4. Es, en virtud de este vínculo, que el investigador se «*encuentra* con la colectividad a su vez concernida por la vigencia del fenómeno; encuentro éste mediante el cual la investigación científica manifiesta su sentido y su única justificación posible: pues ya no se trata de *atesorar* un conocimiento *abstracto* recluido en un limbo científico de cualquier tipo, sino de *volcar* el conocimiento intelectual adquirido en beneficio de esa colectividad concernida por el fenómeno» (:88).

5. Es a través de este encuentro que el conocimiento intelectual se completa, en tanto que todos somos espectadores de los textos cinematográficos, la actividad del investigador puede contribuir a interactuar con la colectividad *concernida* para transformar una cierta pasividad con que se reciben dichos textos (en la mayor parte como meras experiencias de consumo y entretenimiento) en una *toma de postura activa* que, como señala Caro Almela, pueda contribuir a una «*comprensión global* que movilice emocional e intelectualmente a la colectividad concernida a favor de su transformación». (:88)

En este punto nos proponemos leer las imágenes y los textos cinematográficos como Aby Warburg proponía la lectura de las imágenes en su *Atlas*, conectadas entre sí por una metavisualidad transformadora de la realidad concreta de cada imagen. Ante la complejidad de la imagen, hace falta un pensamiento que, como el director de cine Jean-Luc Godard ha puesto en práctica, se atreva a conectar unas imágenes con otras y ponerlas a pensar, dejando que

emerja su íntima urdimbre, un cierto territorio en donde ellas se hallan conectadas y desde donde hablan y pueden ser leídas.

El método de aplicación de LH al cine en esta tesis va a ser un ensayo de lectura *entre-imágenes*, entre las líneas que transitan ciertos textos –que nos han escogido, que nos han herido– con el propósito de compartir esa lectura, conscientes de que en sí misma, se puede aportar a la mirada sobre el cine y la imagen una aproximación a su complejidad como herramienta de conocimiento.

Con tal fin vamos a construir un Atlas que contendrá un compendio de los imaginarios que resuenan con *el Lugar de la Herida* a partir de los textos cinematográficos elegidos. Sabemos ahora que «es parte del caos del mundo que remite a una armonía secreta. Esta idea de universo en expansión –no cerrado ni irreversible–, de “devenir” de las cosas y de los seres funda una estética de lo inacabado [...] en la que ser y no ser pueden coexistir sin contradecirse» (Imbert, 2010:731). Se trata de utilizar un método que permita atender la relación que establece el cine desde ese demarcado *Lugar de la Herida* con el espacio y el tiempo, con la identidad, con la mente, con la razón y la emoción, con el vacío, con el viaje, el tránsito, con el cuerpo y con la muerte...

Por eso, se hace necesario leer en los textos esos lugares y desgranar ciertas estructuras simbólicas subyacentes a esos nuevos imaginarios.

6.1. El *Atlas del Lugar de la Herida* en el cine.

¿Cómo estructurar y sistematizar el análisis cuando en nuestro objeto de estudio todo se encuentra interrelacionado? La propuesta que lanza Imbert (2010:21) de tomar la visión que ofrecen los imaginarios para enfocar la mirada nos remite a la exploración de determinadas categorías que surgen del *Lugar de la Herida* en el cine: la ambivalencia, la dualidad, lo siniestro, el duelo, la transmisión, la empatía, la humanidad y el intento de salvar valores inquebrantables. Para ello, tomaremos prestados algunos de los territorios ya decantados (Imbert, 2010:21):

[...] el cine remite a un lenguaje universal, destinado a circular, que tiene esa capacidad de recoger preocupaciones flotantes, de transformarlas en relatos. Y éstos (los imaginarios), más allá de las idiosincrasias particulares, remiten a un fondo común, a los grandes cuestionamientos y aspiraciones de nuestros tiempos, al inconsciente colectivo, a las pequeñas obsesiones y a los grandes dramas pero, sobre todo, a todo cuanto remite a lo que hemos llamado referentes fuertes en los que todos nos reconocemos.

Nuestra vivencia de los filmes analizados será definitoria tanto de la muestra como del foco con que la miraremos; así pues, asumiéndolo de partida, hemos querido añadir una particular sistematización a la metodología que emplea Gerard Imbert en sus distintos estudios (2010, 2003, 1992, 1990). Tal modelo consiste en delimitar ciertos campos de información que nos permitan detectar LH en los textos investigados.

En tanto que metodología enactiva, cada texto irá pidiendo su particular readaptación del presente esquema. Esto mismo habrá de convertirse en información que amplíe la comprensión del objeto estudiado. Aplicando dicho modelo, creemos que posible conocer con mayor rigor qué sucede en los textos ante la aparición de LH.

Los **distintos apartados definidos** nos van a permitir observar las distinciones que delimitamos sobre si LH aparece para **separar, reparar o transformar**. Esto es, si genera fronteras y separa campos de información, o si

deshace fronteras y une campos de información o si directamente se constituyen nuevos estados de conciencia¹⁰⁵.

De ahí nace, a priori, una propuesta de clasificación ante la herida o la ruptura de la continuidad en los textos cinematográficos en donde podría hablarse de textos con expresiones de LH en donde:

A. Se produce una separación: **Textos del desgarro:**

- En la materia (en el cuerpo se produce una herida, marca, huella), una discontinuidad espacio-temporal en el devenir del relato, en el recorrido de los actores.
- Es muy frecuente que LH devenga en el delirio, el caos, la destrucción.
- Los personajes (en el cine) no pueden afrontar su propia imagen dañada (la terjiversan, la destruyen, la niegan, la borran, tratar de romperla, de herirse...)
- La realidad en la que se mueven se ve alterada, dañada, destruida, negada...
- La herida no conduce a comprensión, el caos se acrecienta.

B. Se activa una reparación: **Textos de la sutura:**

- A pesar de la ruptura de la continuidad es posible reparar.
- Se repara mediante la sutura y por lo tanto, en ese arreglo, sobre la forma de la herida queda una cicatriz, queda huella.
- La realidad es apreciada sin grandes cambios. Si acaso, hay alivio por haber superado un daño en la materia, podría decirse que hay cura, pero sin embargo aún no sanación. Pueden aparecer nuevos síntomas en cualquier momento porque el escenario suele ser el mismo, aunque a veces cambia, pero el estado de conciencia no varía.

C. Como resultado de LH se produce un salto, se accede a una nueva manera de conocer: **Textos de la transición.**

- Suelen mostrarse nuevas formas en la materia
- Aparece otra conciencia a través de nuevas experiencias cognitivas.
- Es posible que se acceda a la vivencia de otra realidad.

¹⁰⁵ Atendiendo a las distinciones que se proponen desde *Los campos de cognición*, Sesha (2003), ya mencionados.

Hemos entendido que la mejor manera de hacer ver eso que entendemos con *el Lugar de la Herida* en el cine, pasa por la construcción de *espacios de imágenes*, capturas del cine: de fotogramas, de instantes o grupos de instantes en secuencia que puedan ayudar en este ejercicio de visibilizar la ruptura de la continuidad. A los mencionados como espacios de imágenes o territorios de la mirada se les conoce en la topografía que propuso Warburg como paneles.

Al MONTAJE cinematográfico le correspondería en el campo de la creación plástica el COLLAGE de elementos dispersos. La introducción del tiempo filmico solo puede darse en una secuencia de imágenes/montajes sucesivos, lo que lleva a la Serie o al ATLAS. El Atlas propone una cartografía abierta, regida por criterios propios, de límites semánticos difusos (a menudo rayando en obsesiones personales), siempre abiertos, a sucesivas ampliaciones de campo o contenidos. El Atlas no es en ningún caso un catálogo. El catálogo propone una sistematización ordenada de un universo acotado a partir de unos criterios fijos previamente establecidos (de ahí, la frecuente crítica a determinados catálogos como “incompletos”). El Atlas, por el contrario, es por definición necesariamente incompleto, una red abierta de relaciones cruzadas, nunca cerrado o definitivo, siempre ampliable a la incorporación de nuevos datos o al descubrimiento de nuevos territorios. El Atlas constituye un Work in Progress *stricto sensu*. No se lee un Atlas de manera secuencial, como un tratado o una novela; ni siquiera se lee desde una búsqueda sistémica, como se haría en un catálogo. La lectura del Atlas es abierta (Tartás y Guridi, 2013:229)

Así pues, presentamos aquí este trabajo de asociación libre, de indagación en lo que, para nosotros, es el territorio *del Lugar de la Herida* y por tanto, de indagación en aquellos rasgos en el espacio en el que el cine describe, enuncia, recorre, sugiere, atisba, propone, da a ver, crea... y por donde es posible percibir la experiencia de esa ruptura de la continuidad que por definición se entiende en este estudio como LH.

Para construir este ATLAS DEL LUGAR DE LA HERIDA se han compuesto diversos paneles, que podrían también ser llamados mapas, por donde navegar en determinadas experiencias de esa fractura de la linealidad, de esos saltos que obligan a soluciones diversas y que, ya hemos expuesto, suelen cifrarse en *fractura, sutura o transformación*.

Para determinar la naturaleza de cada panel o mapa, se han escogido distintos motivos visuales que articulan instantes significantes con entidad suficiente como

para dejar un huella en el espectador, porque mantienen un vínculo efectivo con la tradición iconológica y son originales por su capacidad generadora/ genética. Jordi Balló al hacer un estudio iconográfico sobre la capacidad del cine de activar estos motivos, –también como hace la presente tesis– afirma que dichos motivos han de ser universales; polisémicos; abiertos, puesto que no se limitan a un solo género ni a una poética única y además son utilizados por grandes creadores del arte cinematográfico (Balló, 2000, 18-20).

Por lo que hace a este Atlas, los motivos visuales que aquí proponemos, conectan, buscan una salida, actúan como puente, en definitiva, sirven en el instante de la ruptura para establecer una cierta continuidad espacial, temporal y por tanto narrativa y visual... Así pues, y por este orden, los espejos, los ojos, los abismos, las caídas, las heridas, los escenarios uterinos y los agujeros de gusano, van a configurar el recorrido en este primer intento por topografiar en el cine el llamado *Lugar de la Herida*.

Parte V.

EL ATLAS DEL *LUGAR DE LA HERIDA*

Siete Mapas en el Atlas del Lugar de la Herida.

Este Atlas es una aproximación a la mirada y, como Imbert declara en su topografía de los imaginarios (2010:19), nosotros tampoco tenemos aquí una pretensión enciclopédica ni de catalogación exhaustiva; antes bien, nos guía el propósito de hacer ver a través de una muestra representativa ciertas tendencias visuales que se repiten en el cine actual. Con un criterio muy subjetivo nos hemos decantado por explorar el *Lugar de la Herida* desde siete atalayas que han sido ordenadas con un criterio ciertamente lineal, pero que pueden ser puestas en movimiento y admiten reclasificaciones una vez que se llega al final, pues esa es precisamente la finalidad del último panel.

Los lugares elegidos para generar esa resonancia visual configuran nuestra particular aportación a la exploración del imaginario de la herida: ello se hace a través

-de los **espejos** (de la autoimagen);

-de los **ojos** (de la mirada);

-de los **abismos**, de las **caídas** y de las **heridas** (experiencias todas de la ruptura de la continuidad);

-de las **imágenes útero** (donde se retorna a espacios inconscientes o también a reencuentros con el anhelo uterino, en pos de un restablecimiento de dicho continuo);

-y desde lo que nosotros hemos llamado **agujero de gusano** (momentos potenciales de salto de conciencia).

Así pues, ofrecemos, antes de desplegar el atlas, una somera descripción de estos paneles.

I. Los espejos.

El espejo, en tanto que motivo visual, articula imágenes de miradas interrogantes. El espejo es el lugar en el que los personajes buscan una respuesta;

se acude ante esas superficies que reflejan a confirmar una identidad; en busca de un reconocimiento, de algún tipo de saber. En los espejos, se halla depositada, alegóricamente, una cierta verdad y así, como en el cuento de Blancanieves, mirarse en ellos implica una toma de conciencia: un encuentro con la mirada interior o un encuentro con lo desconocido. La imagen especular «tiene en el cine un significado metalingüístico. ¿Acaso no es en sí misma la pantalla de cine un espejo? ¿No experimenta el espectador el mismo efecto escópico de quien se está observando?» (Balló, 2000:60).

Ya lo hemos dicho, pero aquí conviene recordar que el espejo como imagen de la imagen se convierte en la posibilidad de constituir la experiencia consciente del sujeto acerca de sí mismo¹⁰⁶. Mirarse al espejo también va a ser mirarse a la cámara frontalmente con la consecuente posibilidad de que traspongan las reglas del cine clásico¹⁰⁷ y de que se rompa su propia ficción interior.

En este mapa se van recoger instantáneas de los momentos en los que aparecen espejos en las películas. Se ha compuesto con instantes de películas de la muestra de estudio y se ha hilvanado con ciertas apreciaciones escritas que, a veces directamente se convierten en interpretaciones, y que surgen al hilo de las resonancias que suscitan las imágenes entre sí.

Los espejos pueden aparecer sustituyendo al encuadre, de modo que todo lo que la cámara recoge es una imagen especular, quedando fuera del encuadre el objeto reflejado. Los espejos pueden ser parte de la escenografía que habitan los personajes; pueden ser elementos decorativos o pueden ser objetos simbólicos. En cualquier caso, es la relación que la narración y que los personajes establecen con las imágenes, (sus) imágenes reflejadas en los espejos, lo se hallará aquí primordialmente. La imagen subjetiva de un reflejo, sumada a la propia subjetividad

¹⁰⁶ Jacques Lacan describió el estadio del Espejo como la fase de desarrollo infantil en la cual el niño descubre la imagen reflejada y se reconoce en ella., lo que para la teoría psicoanalítica, supone una unificación imaginaria de su propia imagen, que sería la matriz del yo como base de la autoconciencia.

¹⁰⁷ El Modo de Representación Institucional (Burch, 1987) tendría por objetivo presentar un mundo organizado en relato que no interfiera con el “olvido de sí” que ejerce sobre el espectador, lo cual demuestra la poderosa capacidad de «la imagen fílmica para provocar efectos, producir reacciones e involucramos -de manera clara y marcadamente física en este caso- en el mundo representado; finalmente, es una prueba del efecto de verdad que tiene toda representación en tanto que parte de los mecanismos discursivos que llamamos cultura. En terminología semiótica podemos decir que [...] nos remite al poder referencial de la imagen fílmica, que hace del cine un medio extremadamente eficaz de representación y persuasión. » (Colaizi, 2001: vi)

del cineasta, viene a dar muchas pistas sobre cómo se configura lo que aquí nombramos *la mirada*. Supone un recurrente motivo visual que ayuda a expresar la relación entablada con el mundo interior y con el mundo exterior; enuncia esa frontera psíquica que suele marcarse por la separación que el sujeto establece con los objetos del mundo y que funda el significado que le otorga al mundo. La relación que los personajes en el cine establecen con sus reflejos suele dar mucha información acerca de cómo el ser humano se relaciona psicológicamente consigo mismo.

Así también aparecen algunos espejos en donde se hurta la visión de otro, siendo entonces el espejo como un instante de curiosidad, de mirada a hurtadillas o de sorpresa. Existen espejos como fronteras y espejos como ausencia de ellas... Dispositivos especulares que hablan del placer de mirar, de la pulsión escópica, del mito de Narciso, de la mirada clara o de la mirada borrosa, de la amplitud de miras o de la ruptura o fragmentación; espejos que hablan de la identificación o la desidentificación con lo que allí es visto. Estamos ante el espejo como *testigo* y como *conciencia del cambio*, ya sea del paso del tiempo o de la comprensión del instante, el espejo es un testimonio de la relación mental que se establece con la imagen que cada quien tiene de sí, en este sentido nos remite a la autoconciencia.

II. El secreto de los ojos.

El ojo como elemento icónico está hablando de la mirada. El cine como espectáculo, como reflejo del acto que se contempla; el ser humano dotado de visión, sentido de la vista, de ojos para ver... El ojo, poliédrico y caleidoscópico, formado por el iris que con su gama cromática lo define y distingue; la pupila, un agujero que absorbe información y que proyecta visión. El ojo queriendo atrapar y el ojo queriendo desviar la luz... En los ojos se escribe la mirada, siendo que los ojos portan desde siempre una carga simbólica que el cine utiliza para expresarse. Al respecto, Gregory Bateson (1998: 397) reparaba en la incomodidad que sentimos ante un ciego quienes poseemos la capacidad de ver, precisamente porque nos está vedado el acceso a la gama de mensajes que porta el movimiento de los ojos. Para las grandes tradiciones filosóficas, el ojo es asimilado al disco solar, a la idea de

Quien Todo lo Ve; la cámara y el ojo como símbolo del Gran Hermano han sido utilizados en la iconografía reciente de nuestra televisión, banalizando al extremo la propuesta orweliana.



Fig. 8 Programa Gran Hermano. Telecinco España.

Fuente: Google imágenes.

También en los ojos está la expresión de la vida. Juan Eduardo Cirlot en su repaso mitológico (1954:130) remite la importancia de los ojos a la historia de Edipo quien se ciega tras haber cometido el incesto con su propia madre, Yocasta. Por tanto, poseer la visión implica poseer poder y vida... y la ceguera nos remite a la carencia, a la falta, como sugiere Lacan, a la angustia.

¿Cuál es el momento de la angustia? ¿Es acaso lo posible de ese gesto con el que Edipo se arranca los ojos, los sacrifica, los ofrece en pago por la ceguera con la que se cumplió su destino? ¿Es esto la angustia? ¿Es la posibilidad que tiene el hombre de mutilarse? No, es propiamente lo que me esfuerzo en designarles mediante esta imagen, es la imposible visión que te amenaza, de tus propios ojos por el suelo. (Lacan, J.: El Seminario, Libro 10, La angustia.)

El ojo como vórtice que funciona al tiempo como espejo, como túnel, como espiral, como abismo... Los ojos van a tocar directamente con esto que llamamos *la mirada*. Forman parte del engranaje simbólico y de significado que habita un motivo visual. Y también proporcionan en el instante de enfrentarlos (ojo en el cine y en el

espectador), un pasillo de dimensiones infinitas cual si dos espejos se enfrentaran uno al otro.

III. Ante el abismo.

El abismo es la experiencia tanto de la desaparición como de la irrupción de los límites: la amenaza fantasmática a la que acompaña el miedo ante la irrupción de lo real. Es la experiencia de la discontinuidad con la irrupción de la angustia y del vértigo ante una fuerza que atrae tanto como repele. Se expresa visualmente con motivos variados. El abismo aparece ante los personajes cuando se ven impelidos a enfrentar un vacío que se abre ante ellos. Aparece espontánea y fortuitamente en algunos casos y en otros, como resultado de acciones deliberadas y decisiones conscientes. Suele traer aparejado un cambio de lugar, de dirección o rumbo. Aunque con frecuencia anuncia la emergencia de la herida, se puede ver representado sobre todo con personajes en las alturas, las profundidades o las lejanías... Requiere de descripciones del espacio que se expanden o se abren; grandes distancias que se alargan o se alejan ante la mirada y dejan un tremendo hueco delante de los ojos: suele verse en los acantilados, en las azoteas de los rascacielos; ante un socavón, un hoyo, un foso o un agujero... La sensación física de no tocar el suelo, de estar colgando; el abismo aparece ante el horror, la sorpresa o la tentación de algo que atrapa irremediablemente. Ante el abismo aparece la angustia. El deseo se convierte en terror y habita en un espacio liminar que impregna por completo la manera de estar, de sentir y de comprender. En el cine, suele ser un momento en que se gesta el acto primordial, el nudo que vertebra el conflicto fílmico y que da paso a un movimiento, casi siempre rápido, de precipitarse hacia un lugar y un tiempo en el que tiene lugar el encuentro y la experiencia de lo desconocido, de lo inconsciente. El encuentro con lo real.

Puede hablarse de ese abismo también como un umbral, como algo que facilita el paso hacia otro territorio; es muy usual que sea una puerta pequeña, un hueco estrecho que haya que transitar agachado o deslizándose. Lo que veremos en este mapa será la recurrente expresión de estos momentos fílmicos.

IV. La caída.

Muchas veces, la consecuencia de enfrentar ese abismo, esa angustia, es la caída. La expresión física de la experiencia de la angustia se cuenta en la caída, por ello, en este panel aparecen ejemplos diversos de los personajes en ese preciso momento de pérdida de referencia con respecto a una estructura consistente que les sostiene. La consumación de la discontinuidad es un *instante cero* en el que se accede a otro plano físico, de tiempo o de conciencia. Trae aparejado un cambio de dimensión, un cambio de dirección, un cambio de sentido, una parada brusca. El movimiento se acelera o se detiene... Como motivo recurrente se ofrecen imágenes de cuerpos caídos o cayéndose al vacío.

V. La herida.

La expresión de la ruptura del continuo, el síntoma hecho carne, es la herida. El cuerpo responde a la angustia y se vive fracturado y amenazado... Muerte, violencia y horror atraviesan constantemente las representaciones actuales en esta sacudida planetaria que vivimos. El color rojo, el color de la sangre, domina visualmente en este mapa. Fotogramas de cuerpos rotos o heridos, de sangre que se hace explícita en charcos, salpicaduras y manchas, dejando los cuerpos abiertos y vulnerables, expuestos al mundo, al dolor, el caos y la muerte. Los cuerpos son el escenario primordial de la herida. Y ya se ha dicho en la introducción de este trabajo que, si algo resulta recurrente en el cine de nuestro tiempo es esa manifestación de las heridas, de la violencia y del dolor que, como dice Imbert (2010:18), «se consolidan como objetos recurrentes, obsesiones, en muchos productos cinematográficos, cuestionando las fronteras entre los géneros». Vamos a ver que la muestra elegida deja al descubierto esto que señala este autor y que en casi todos los tipos de narraciones aparecen las heridas. Tal vez sea porque en el cuerpo herido, como nos recuerda este autor (:19) «se depositan las huellas de lo *real*. Hay una verdad en el dolor, tan fuerte como la de los sistemas epistémicos».

La experiencia del dolor aporta un replanteamiento de lo que es la realidad, la identidad, el mundo, la mente, la manera de ver, el modo de conocer; lo real saca al individuo de la fantasía y le obliga a estar presente.

VI. La imagen útero.

Aunque el presente no siempre parece soportable, bien porque duele demasiado o bien porque, simplemente no interesa, existen algunas opciones recurrentes para sobrellevarlo: una de ellas, muy significativa y que detectamos en los filmes, es la zambullida en el agua. En este panel tenemos la opción de explorar experiencias a las que hemos relacionado con lo uterino en tanto que búsqueda de espacios de expansión, relajación, encuentro, fusión, pérdida de límites o todo lo contrario: encuentro con unos límites que dan seguridad porque, cual abrazo, contienen.

Aquí en este mapa, por contraste con el anterior, predomina el color azul, el color del agua... Imágenes de los espacios líquidos, las piscinas, las bañeras, el mar, el buceo..., son instantes de reparación, de consuelo, de abrazo,... Resultan ser imágenes que compensan el exceso de fuego de la herida y aportan la polaridad complementaria. Se restablece un cierto equilibrio: frente a la evidente contundencia de la herida, he aquí la evanescente liviandad del agua... Territorio para sumergirse al encuentro con la fantasía, con el inconsciente puede ser el regreso a la ensoñación. Los territorios imaginarios y porosos en los que las identidades fijas y consolidadas tienden a diluirse, confundirse y disolverse.

VII. El Agujero de gusano.

El atlas *del Lugar de la Herida* se cierra con este mapa. Está construido con imágenes que evocan esta idea de puente interdimensional y que se compone de elementos empleados en las películas para narrar saltos en el tiempo de la narración. Son instantes visuales que rompen la continuidad por mostrar elementos con una connotación propia, muy cargados de significado en sí mismos y que transportan hacia ese atajo que es la metáfora del agujero de gusano.

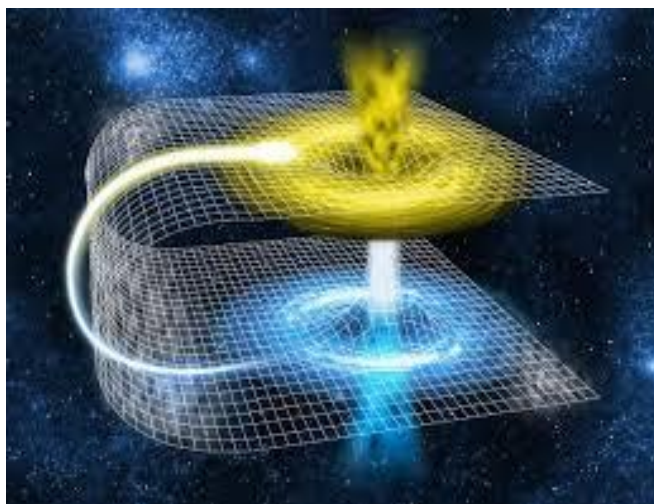
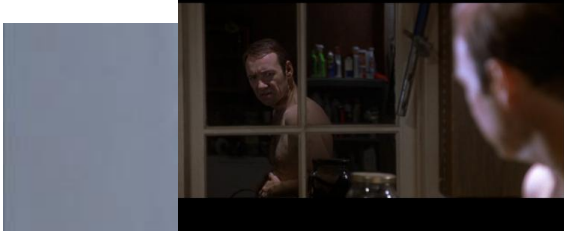


Fig. 9 Agujero de Gusano. Fuente: Google imágenes.

Este mapa se abre como una verdadera oportunidad para experimentar la multidimensionalidad de las imágenes. La imagen en el cine en su faceta de interfaz. Un atajo para romper la linealidad espacial, de pensamiento y de identidad. El agujero de gusano en el cine aparece como aquí, en un momento visual que captura el salto de las imágenes queriendo ir más allá de sí mismas. Son, por el momento, tan sólo pistas, destellos que están queriendo hablar de un más allá que también está más acá. Tal como relata Christopher Nolan en INTERESTELLAR (2014), las imágenes quieren atisbar un modo nuevo de comprender lo real. Con respecto al espacio, con respecto al tiempo, con respecto a la mente y con respecto a la identidad del individuo. Algo que, aún estando tan cerca de nosotros, probablemente aún precise de metáforas visuales como los agujeros de gusano y narrativas como las de emprender un largo viaje (nada nuevas, por cierto) para alcanzar a reconocerlo y sobre todo, experimentarlo.

I.
LOS ESPEJOS





Con ABRE LOS OJOS, en el año 1997, Alejandro Amenábar, construye su segunda película sobre la dificultad de distinguir el sueño de la realidad. A través de los espejos presenta la toma de conciencia de un atractivo joven en una recreación de mito de la Bella y la Bestia. ¿Qué es lo real? ¿Cuál es la imagen en la que debo creer? El despertador se lo recuerda, «abre los ojos». Es necesario despertar para conocer la respuesta.



ABRE LOS OJOS, (Alejandro Amenábar, 1997, España)



El principal conflicto del personaje de esta película estriba en la dificultad para aceptar la propia imagen. Un rostro desfigurado por un accidente que habrá que tapar con una máscara o tratar de reconfigurar con una ficción.

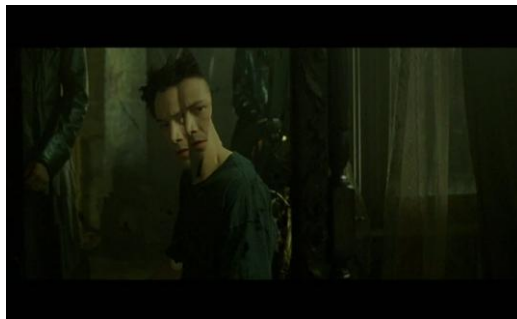


Cuando la realidad se vuelve tan angustiosa que no se puede soportar el impulso de escapar a ella, vemos que un recurrente motivo visual es romper los espejos.



ABRE LOS OJOS, (Alejandro Amenábar, 1997, España)

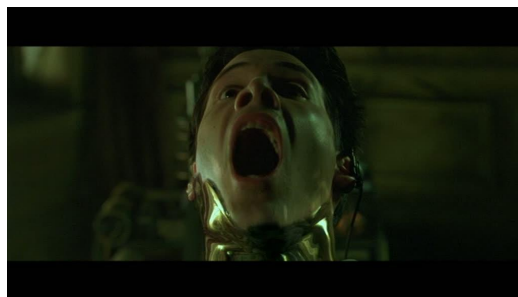
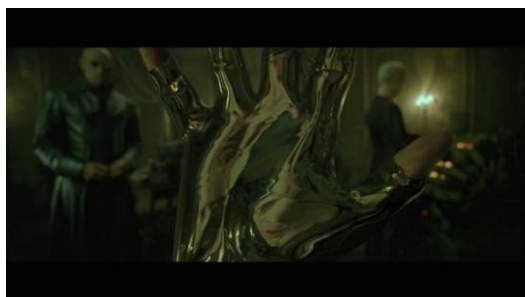
Cuando *el Lugar de la Herida* se sitúa ante el espejo, las imágenes que propone el cine se despliegan en variadas direcciones. Existen los sujetos, como se muestra en *PI* (D. Aronosfsky, 1988, USA), cuya deriva delirante no solo fractura el espejo, sino que literalmente son capaces de atentar contra su propio cuerpo. En este caso se taladra el cráneo rasurado para acabar con el dolor de cabeza.



PI (D. Aronosfsky, 1988, USA).

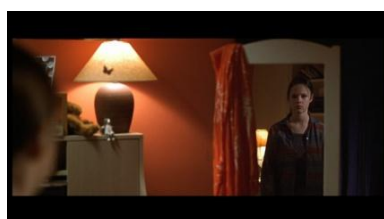
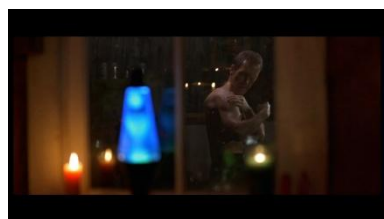
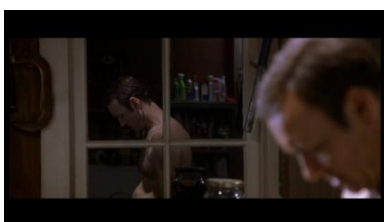
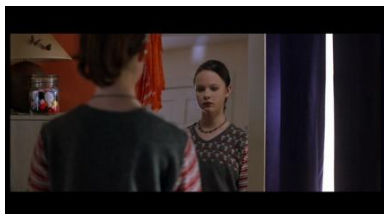
MATRIX (Hnos. Wachowsky, 1999, Australia)

Se puede establecer la conexión con *MATRIX* (Hnos. Wachowsky, 1999, USA), donde el personaje de Neo, observa cómo se deshace su imagen ante un espejo líquido, que incluso puede atravesar con sus dedos. En *PI*, la materia física se atraviesa para provocar una herida en el cuerpo físico y una rotura del espejo (fragmentado), mientras en *MATRIX*, la imagen del espejo genera una imagen móvil y fluctuante que alcanzará a envolver por completo el cuerpo del observador, quedando él mismo convertido en espejo. He aquí una evidencia visual de esa ruptura de la división entre objeto y sujeto de la que se ha venido hablando.

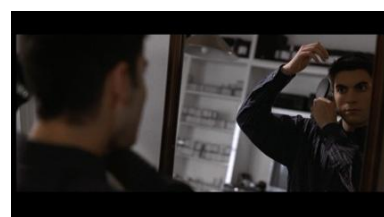


MATRIX (Hnos. Wachowsky, 1999, Australia)

El espejo se emplea como metáfora visual de un encuentro con la propia imagen, que muchas veces es un elemento distorsionado o desasosegante, que interpela, que no gusta, que se distorsiona o ante la cual hay que pelear, cambiar o destruir. *El Lugar de la Herida (LH)* queda expresado por ese reflejo. Veamos diferentes ejemplos:



AMERICAN BEAUTY, (Sam Mendes, 1999; USA)



Los personajes protagonistas de AMERICAN BEAUTY, (Sam Mendes, 1999; USA) se miran en el espejo para escrutar distintos lugares de sus cuerpos. Mientras la joven se fija en el tamaño de su pecho, su padre mira el de su barriga. Los personajes aprovechan el reflejo que les devuelve el espejo solitario para enfrentar su condición física, que revela aspectos cruciales de su vida anímica. Ambos personajes se encuentran a disgusto. La hija (lo declara en el prólogo de la película) no soporta a su padre, mientras que el padre, narrador del filme, se muestra insatisfecho consigo mismo. Un ideal de belleza, depositado en el cuerpo, condiciona la percepción de la propia identidad y de la relación con el mundo. En el caso del padre, quedar flechado de amor por la amiga de su hija le llevará reencontrarse con su propia imagen olvidada y perdida y con el deseo que se traduce en dicho reencuentro con la belleza, lo cual pasa por cuidar y embellecer su cuerpo (haciendo pesas) y en fantasear con el cuerpo de la venus amada.

Por su parte, los adolescentes utilizan el espejo para mirar las heridas que les han infligido sus propios padres. Una bofetada en la mejilla, cuya huella mira la hija y una retahíla de puñetazos sobre el joven, que por primera vez van a dejar rastro de la sangre en este film.

Curada ya la herida, el joven vecino se arregla ante el espejo, pero la imagen del padre aparece de súbito en el lugar que ocupa su propia imagen real, siendo que es su imagen reflejada es la que atiende a su padre.

Los espejos son utilizados en el filme para reflejar la belleza o su ausencia, para identificar el dolor y la tristeza, pero se dejan de espaldas en el encuentro con lo real.

La joven rubia se acicala ante el espejo. La joven rubia girada y mirando a cámara. Entre ambos fotogramas media un disparo. De pronto, se vuelve y su mirada interpela al espectador de frente, lo cual rompe el eje de cámara, que actúa ahora como un espejo, atravesado por la mirada atónita y aterrada de la joven venus que acaba de escuchar el sonido de la muerte. El espectador ha quedado interpelado y a merced de lo real.



AMERICAN BEAUTY, (Sam Mendes, 1999; USA)



CÓMO SER JOHN MALKOVICH, (Spike Jonce, 1999, USA)

Ahora estamos ante dos ejemplos de espejos que se rompen. En esta página, escenas de BEING JOHN MALKOVICH, donde es el propio actor (que se interpreta así mismo) quien trata de acabar con la invasión que sufre en esta surreal película de Spike Jonce. Hay una puerta que conduce al interior de John Malkovich, que él mismo osa atravesar. En ese estado de estar dentro de sí mismo, todos aquellos que aparecen en su mundo son imágenes/ reflejos de sí mismo.. Para tratar de acabar con esa locura, no encuentra otra vía que romper el espejo. Estamos ante la metáfora del viaje interior, en el ejercicio introspectivo de salto cognitivo que ya expresaba el Vedanta como cambio de estadio de conciencia. El observador que ve en todo a si mismo queda de este modo histriónicamente caricaturizado en esta

película. El rastro del ego del propio John Malcovich necesita romper el espejo, como si con ello pudiera deshacer el maleficio que le ataca desde dentro.

En LA HABITACIÓN DEL PÁNICO, otro espejo que se rompe, pero esta vez desde fuera. Aquí el psicópata quiere acceder al refugio donde se han encerrado madre e hija y cuya puerta está oculta por un espejo en el dormitorio. En su impotencia para abrir la puerta blindada detroza el espejo. Una ruptura que va a marcar en este relato el inicio de una deriva hacia el delirio y el caos.

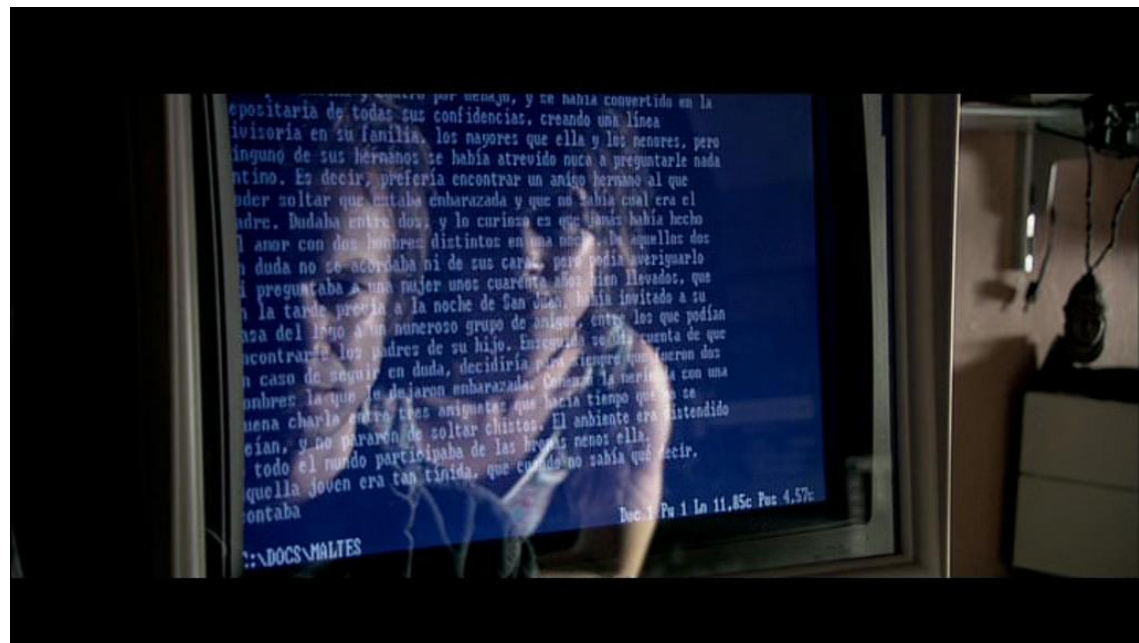
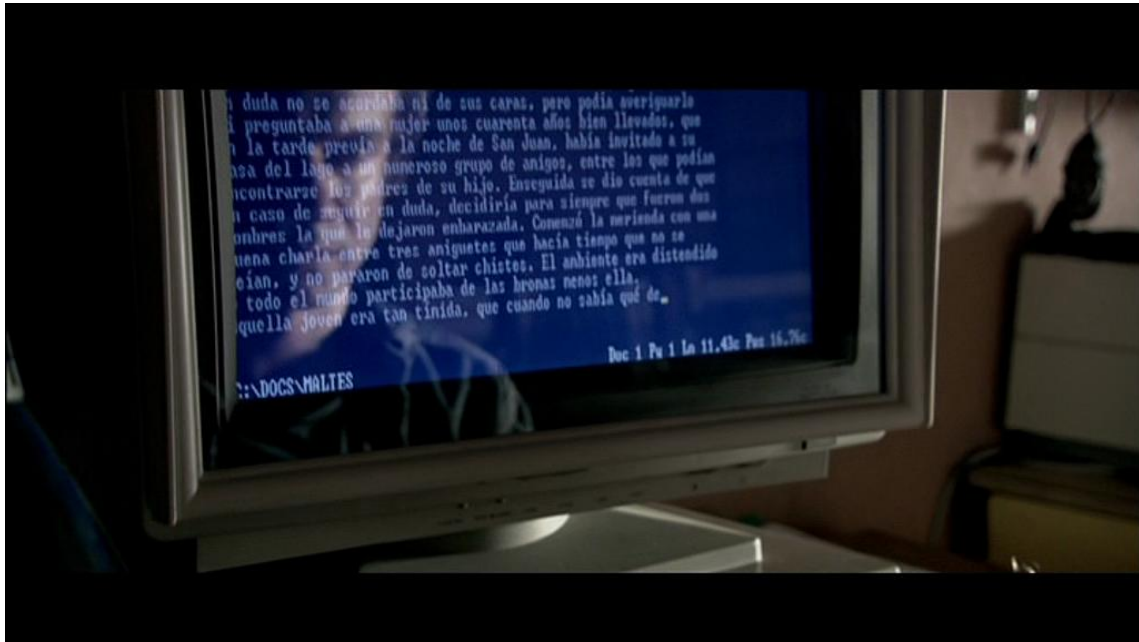


LA HABITACIÓN DEL PÁNICO (David Fincher, 2002, USA)

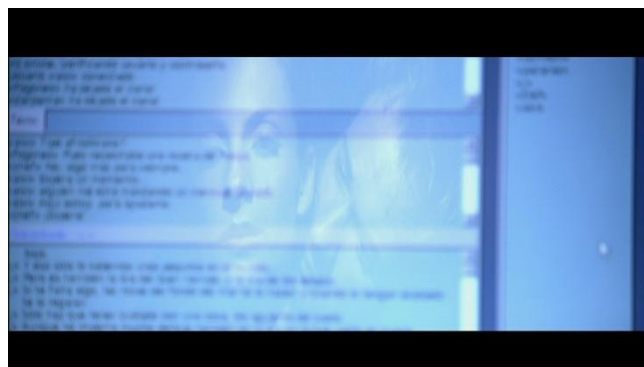
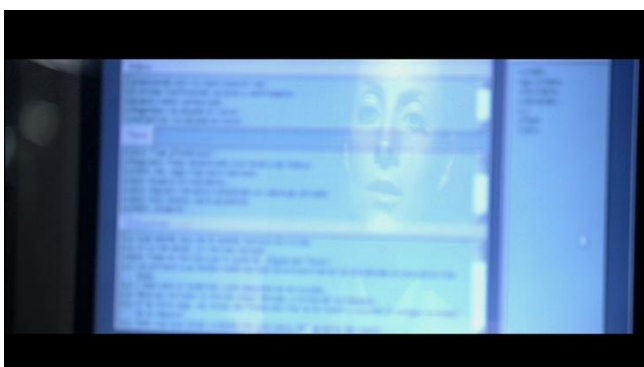
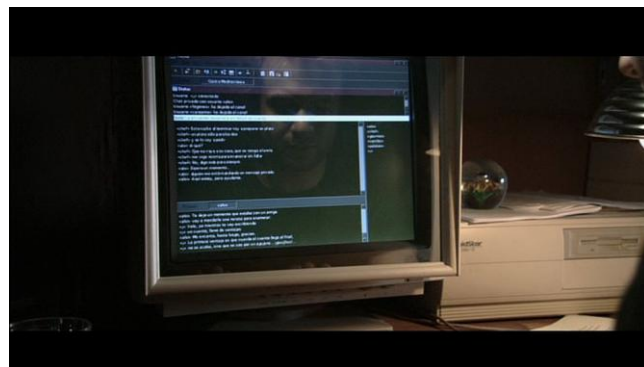
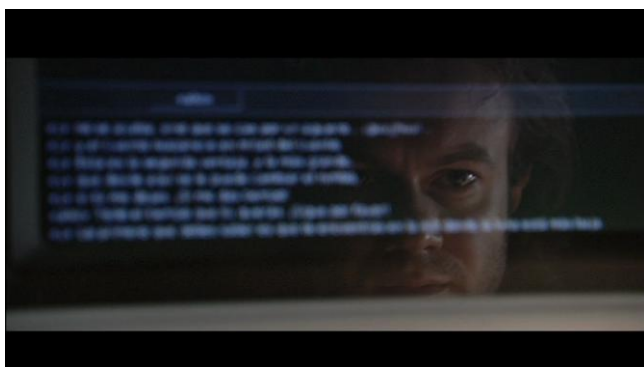


REQUIEM POR UN SUEÑO, (Darren Aronofsky, 2000 , USA)

Sara Bonfahrt va a cumplir el sueño de aparecer en la televisión. Se prepara delante del espejo, donde el vestido rojo guardado por tiempo en el armario (escena que resuena con otra en BABEL que pronto veremos) viene a anunciar el descontento con la imagen que el espejo le devuelve de su cuerpo y el inicio de un camino que lo prepara todo para la gestación de la tragedia.



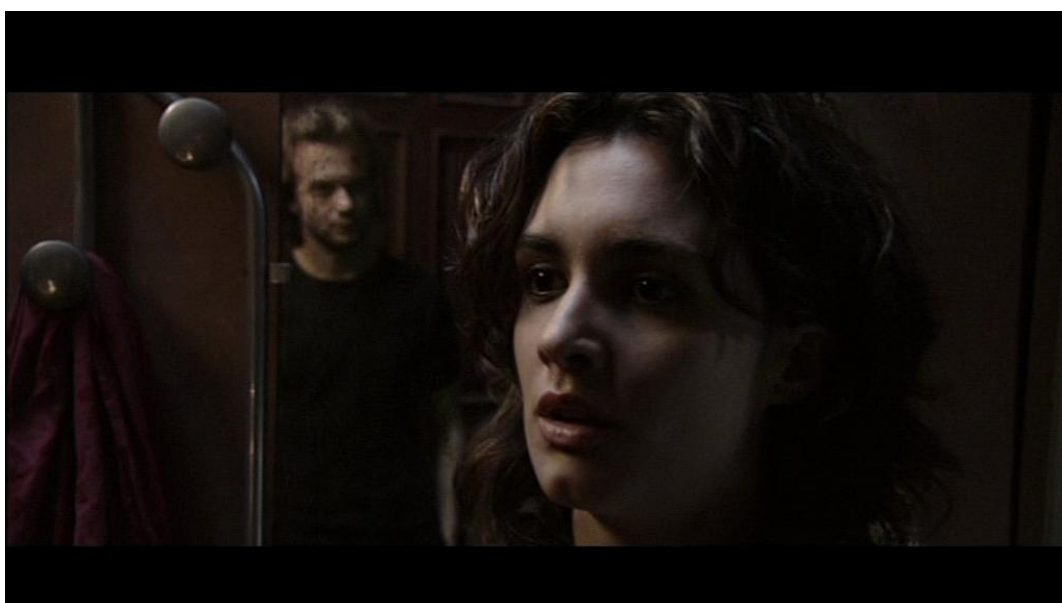
LUCÍA Y EL SEXO (Julio Medem, 2001, España)



LUCÍA Y EL SEXO (Julio Medem, 2001, España)

Julio Medem utiliza la pantalla del ordenador como un espejo en LUCÍA Y EL SEXO, donde los personajes aparecen reflejados sobre el cristal, mezclados con el texto de la historia que se va escribiendo. Lorenzo sobre fondo azul oscuro o negro, Elena sobre fondo blanco. La noche oscura del escritor contrasta con la luz que aportan sus mujeres, quienes como “un rayo de sol” iluminan su vida e inspiran y transforman su historia vital y la que está escribiendo, que se entrelazan y se confunden.





LUCÍA Y EL SEXO (Julio Medem, 2001, España)

La mujer de Lorenzo, Lucía comprende que debe abandonar a éste para no enloquecer. Un espejo (ya no pantalla) en el recibidor de la casa común, la refleja a ella en su asombro e inmediatamente deja aparecer, allá donde hace un instante estuvo su propia imagen, la imagen de un Lorenzo borroso, quedando, gracias al juego especular, delante de su cara y detrás de su mirada. Vemos a Lucía asombrada con esta mirada dirigida hacia un territorio exterior al espejo. LH representa, en este caso, una posibilidad de que la conciencia trascienda la fantasía del relato inscrito en la pantalla hacia nuevas realidades “más reales”.



ALGO EN COMÚN, (Zach Braff, 2004, USA)

El espejo del cuarto de baño parte el rostro del protagonista de esta película de corte *indie* que narra la vuelta a casa de un joven para asistir al entierro de su madre. Alejado de su pueblo natal durante muchos años, este actor/guionista de Hollywood deberá enfrentar los fantasmas que dejó en la casa del padre y enfrentarse con ese hombre que además ha ejercido siempre como su psiquiatra. El espejo del baño, al abrirse es un armario que guarda innumerables y ordenadísimos botes de medicamentos.

En clave de humor, la película descubre el despertar de alguien que ha vivido durante años anestesiando el dolor de un trauma por el que se siente culpable.



En HIERRO 3, el surcoreano Kim Ki-duk, utiliza los espejos y las miradas dentro de los espejos, para expresar la gestación de una relación de pareja. Concita con escurpulosidad la intensidad vivida por dos jóvenes a través de un encuentro hecho de silencio y lleno de plasticidad; ajeno a las palabras y poblado de miradas.



HIERRO 3, (Kim Ki-duk, 2004, Corea del Sur)



Maggie, la boxeadora de MILLION DOLLAR BABY, aparece frente a sí misma en el único fotograma con espejo de toda la película, a pesar de que en ella se encuentran innumerables composiciones especulares para narrar la relación que establece con su entrenador, mentor y maestro (Clint Eastwood, el propio director del film). Éste llegará, a medida que avance el relato, a adoptarla como si fuera parte de su propia sangre y a asumir el papel de padre hasta las últimas consecuencias.



MILLION DOLLAR BABY (Clint Eastwood, 2004. USA)



Ambos, sellan su acuerdo ante lo que aparece como la sombra de un cáliz invertido, como si de un pacto de sangre derramada se tratara. Ella, será bautizada por él con un nombre el gaélico, que significa (y tan sólo lo sabrá instantes de su muerte) “mi amor, mi sangre”. Ya veremos, en el panel dedicado a la herida, cuántas veces habrá de curar este padre adoptivo las heridas de su hija, su sangre derramada.



Cheiko, la joven sordomuda protagonista de una las cuatro historias que se entrecruzan en BABEL, aparece frente al espejo con una amiga en unos urinarios públicos. Está deshaciéndose de su ropa interior, dispuesta a ejecutar una pequeña venganza ante un grupo de jóvenes, quienes instantes antes se han reído de ella por su condición de sordomuda. Ante el espejo, vemos cómo se afirma la identidad de esta adolescente, huérfana de madre, quien necesita enfatizar, mostrando su sexo, el grito que su boca muda no puede proferir.



En el otro extremo del mundo, una madre mexicana se viste de rojo frente al espejo para asistir en pleno desierto de Sonora a la boda de su único hijo. Arriesgando su empleo y, veremos luego que mucho más, ha emprendido un viaje desesperado. El vestido rojo, que no ha lucido en veinte años, le servirá para cumplir con su irrenunciable papel de madrina de la boda, al tiempo que anuncia en encuentro con lo real: una pasión sexual tardía y una dramática travesía del desierto para regresar a Estados Unidos con los dos niños norteamericanos a los que cuida... BABEL, película de fronteras y de límites, refleja en el espejo la experiencia de la feminidad en sus territorios liminales (la adolescencia y la menopausia) exponiendo el oxímoron de sendas venus vulnerables en las antípodas del planeta





LA VIDA DE LOS OTROS (F. Henckel von Donnersmack, 2006, Alemania)

En LA VIDA DE LOS OTROS es la figura de la masculinidad la que se construye ante el espejo. Dreyman, un escritor de éxito, no sabe atarse el nudo de la corbata para lo cual pedirá ayuda a la vecina, a fin de que su mujer no sepa de su incapacidad.



En este fotograma, unas horas después, en la fiesta, el espejo recoge el vacío ante el cual queda sumido tras la recriminación que le hace un amigo por la vida hedonista y despreocupada que lleva, mientras su país sufre la censura y la opresión. Se le exige ser un hombre y formar parte de la resistencia al régimen, o lo que es lo mismo, que se atreva a ponerse *la soga al cuello* (...aprenda a atarse la corbata).

Por su parte, el agente que le vigila oculto en el desván de su edificio, Gerd Wiesler, aparece ante el espejo aseándose. Su cara queda oculta: se tapa con la toalla como quien no puede enfrentar su propia mirada. Obligado a espiar y delatar a Dreyman, irá cambiando su propia visión de sí mismo y del Estado para el que trabaja y al que ha servido con devoción como parte de la Stasi, a medida que vaya conociendo “la vida de los otros”, el escritor y su novia.





LA VIDA DE LOS OTROS (F. Henckel von Donnersmack, 2006, Alemania)

El comisario de la Stasi ha sido encargado por el despechado Ministro Hempf para hundir la carrera de actriz de Christa Maria Sieland, tras haber sido rechazado por ésta. La venganza del poderoso fuerza la detención de la mujer de Dreyman. La pantalla de la sala de interrogatorios muestra la descompensación entre el gran tamaño de la imagen de él, casi sobreponiéndose sobre la pequeña imagen que vemos de ella. En el siguiente fotograma, la actriz ha desaparecido y sólo queda el reflejo del comisario en el cristal. El chantaje ha conseguido anular a la mujer, que claudicará para convertirse en confidente de la Stasi. El juego de los espejos explica aquí cómo un Estado represor consigue anular la identidad de los ciudadanos.



EL HOMBRE SIN EDAD, (Francis Ford Coppola, 2007, USA)

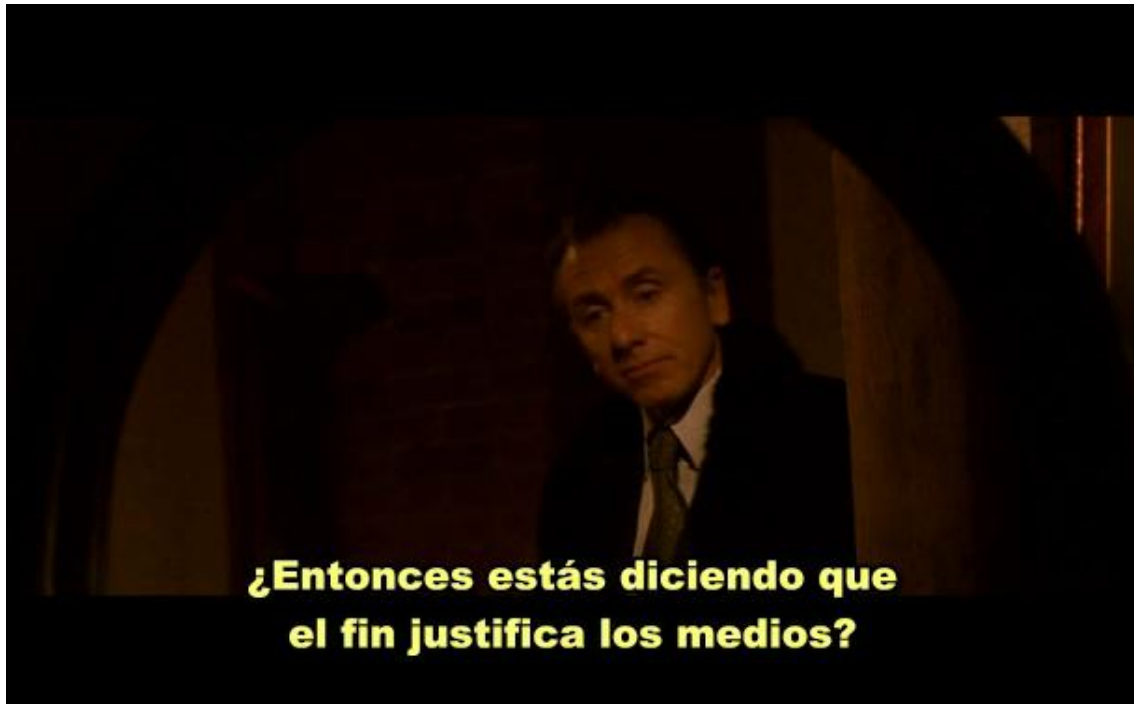
Francis Ford Coppola se sirve de los espejos EL HOMBRE SIN EDAD para poner en escena el juego de una mente desdoblada. El protagonista, Dominic Matei, se repone de un terrible accidente. A los setenta y tres años ha sido alcanzado por un rayo que ha calcinado su cuerpo. Se produce un cambio radical en él. Su cuerpo va a recuperar la juventud. En los años previos a la Segunda Guerra Mundial deberá cambiar su identidad para que los nazis no lo encuentren, dado que ha alcanzado extraordinarios poderes a raíz de la transformación. En el espejo, un día, aparece su propia imagen que le interpela y se convierte en su *doble* como mentor, guía o ángel guardián, en un alter ego que le empujará hacia la consecución de algunos antiguos deseos y a pasar por encima incluso del amor y de las vidas de otras personas para conseguir sus fines.

Encuentra en Verónica, una joven de la que se enamora, quizá la reencarnación de un antiguo amor de juventud. ahora se llama Laura, y consigue con ella (también alcanzada misteriosamente por un rayo) continuar sus estudios acerca del origen del lenguaje. El *doble* le irá guiando a través de una relación especular que reflejan las imágenes a continuación.



EL HOMBRE SIN EDAD, (Francis Ford Coppola, 2007, USA)

Dominic, instigado por su alter ego especular, comienza a utilizar a su propia mujer para conseguir realizar su obra maestra y alcanzar el origen del lenguaje.



EL HOMBRE SIN EDAD, (Francis Ford Coppola, 2007, USA)



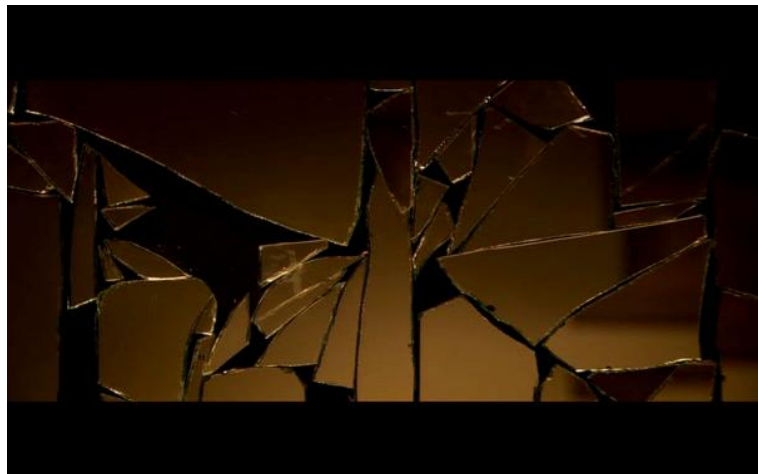
Verónica está cada vez más cansada de las sesiones de regresión a las que Dominic la somete para sus estudios; está perdiendo la energía, la vitalidad y la salud. Pide a Dominic un espejo para verse y ante la imagen que recibe, se da cuenta de que ha envejecido peligrosamente. Dominic se da cuenta de que para salvar a su amada, debe abandonarla y destruir al alter ego que le habita y le impele a concluir su gran obra... Para ello Dominic se enfrenta al espejo:



EI HOMBRE SIN EDAD, (Francis Ford Coppola, 2007, USA)



EL HOMBRE SIN EDAD, (Francis Ford Coppola, 2007, USA)



El espejo roto y sin reflejo alguno expresa en esta película la liberación final de Dominic de su doble *mefistélico* y su propia vuelta a una vida con tiempo en la cual, pronto recuperará su verdadera edad para reencontrarse con el grupo de médicos en Bucarest donde la historia sigue su curso: comienza de nuevo.



EL HOMBRE SIN EDAD, (Francis Ford Coppola, 2007, USA)

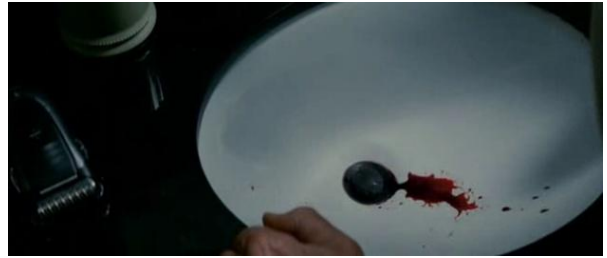


En EL LABERINTO DEL FAUNO, Ofelia, convertida en la princesa del cuento, busca en el espejo un marca que la identifique como tal.

En las imágenes de abajo vemos a quien se ha convertido en padrastro de la niña. Otra relación bien distinta que su nueva hija establece el malvado capitán consigo mismo a través de su imagen en el espejo. Afeitándose, dispone la cuchilla delante del espejo y en un gesto rápido, la desplaza como cortándose el cuello con un gesto indescifrable hecho tanto de desprecio como de orgullo. Su despiadada violencia alcanza incluso a su propio reflejo que queda borroso.



EL LABERINTO DEL FAUNO, (Guillermo del Toro, 2006, España)



En GRAN TORINO, Clint Eastwood muestra al espectador la vulnerabilidad del veterano protagonista de la historia cuando éste se halla ante el espejo y le vemos toser sangre.



Ante el espejo también conocemos la idílica imagen de su matrimonio, mientras conversa con sus hijos que ya han dejado de representar para él un vínculo familiar: Se articula ahí el eje de todo el drama que, con la misma premisa que pone en marcha MILLION DOLLAR BABY, le llevarán a tener que adoptar, a regañadientes primero, y luego con entrega absoluta, a un vecino chino como si fuera su propio hijo. Ante los espejos de su barbero y su sastre, se enfrenta con su imagen, preparándose para la batalla final, antes de vengar la agresión que ha sufrido Tao, su hijo adoptivo.





EL LECTOR, (Stephen Daldry, 2008, USA)

La historia de amor entre los protagonistas de EL LECTOR queda reflejada en sendas imágenes ante el espejo. Ambos están preparándose para asistir a la corte donde se juzga a la mujer. Compuestas especularmente, sin embargo, vemos ante la imagen de la mujer esa masa negra (su propia cabellera en primer plano), revelando una oscura faceta de su vida como carcelera nazi, que el joven estudiante de leyes irá descubriendo con horror a medida que se desarrolle el juicio.

La misma actriz, Kate Winslet, aparece en REVOLUTIONARY ROAD, sentada frente al espejo de un camerino. Acaba de interpretar una obra de teatro de cuyo resultado no ha quedado satisfecha. Su marido, interpretado por Leonardo Di Caprio, acude a buscarla, tras la actuación.



REVOLUTIONARY ROAD, (Sam Mendes, 2008, USA)

Ella quiere borrar su boca ante el espejo, mira con disgusto a su marido que está tras ella y a quien sólo vemos a través de su reflejo en el espejo. Su frustración llena su mirada y ésta va a posarse en él con reproche.



REVOLUTIONARY ROAD, (Sam Mendes, 2008, USA)

Por contraste, en estas tres imágenes que nos muestran a Di Caprio, conocemos su faceta de macho infiel, abrochándose la corbata, triunfante, tras pasar, en un día de trabajo, un rato de cama con una compañera de la oficina (ella aparece borrosa en el fondo, reflejada también a modo de fantasía del satisfecho galán).



En los dos fotogramas siguientes, frente al espejo del baño de su propia casa, vemos cómo se mira a sí mismo con gesto, entre avergonzado y asustado y, cuando gira la cabeza para atender a la llamada de su mujer, –ella queda fuera de cuadro (pues no forma parte de su fantasía sino de su realidad)–, vemos que el rostro del hombre queda oculto tras el grabado del espejo. Su imagen de fantasía desaparece ante la realidad de su mujer y su vida familiar.





REVOLUTIONARY ROAD, (Sam Mendes, 2008,

Dentro del espejo redondo se encuentra una pareja, los vecinos que representan el ideal de matrimonio que se ama...la película se encargará de demostrar que lo que aquí muestra el espejo, también es una fantasía que alimenta el modelo de vida americano.



Esta última imagen de Winslet, nos muestra ante el espejo a una mujer desdoblada ante la decisión de continuar o no adelante con el embarazo. Esta imagne se convierte en reflejo de la escisión que se ha producido dentro del relato y en la vida del personaje que ella encarna. La fantasía de una nueva vida se ha quebrado porque la pareja ha dejado de compartir un mismo propósito.



En EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON puede leerse muy bien a través de los espejos cómo se va construyendo el encuentro de dos personas que viven la vida en direcciones



EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON
(David Fincher, 2008, USA)



El protagonista desafiaba las leyes del tiempo: nació siendo un viejo, su vida va en sentido inverso hacia un final de bebé. En el encuentro, el espejo los contiene a ambos. Primero sus miradas se encuentran dentro del espejo y después se



A medida que avance el filme los espejos ya empiezan a evidenciar la distancia (ella se enfrenta a su imagen, mientras que él empieza a darle la espalda). Mirándose conscientemente, tratan de capturar el instante en el tiempo en el que ambos aún coinciden, pues saben que a partir de ese instante, sus vidas comenzarán a distanciarse de nuevo.



Una cuestión de duda o certeza es la que debe afrontar el protagonista de SLUMDOG MILLIONAIRE a lo largo de toda la película y que está cifrada en esta escena que recogemos frente al espejo.



SLUMDOG MILLIONAIRE, (Danny Boyle y L. Tandan, 2008, Reino Unido)

El presentador y “dueño” del programa concurso de gran audiencia de un canal de TV India se ha encontrado con el concursante en los urinarios. En la superficie mojada del espejo deja escrito sobre el vaho la letra B, supuesta respuesta correcta de la pregunta que debe resolver para ganar una inmensa cantidad de dinero. ¿Será prudente confiar?



SLUMDOG MILLIONAIRE, (Danny Boyle y L. Tandan, 2008, Reino Unido)



AMERRIKA, (Cherien Davis, 2009, Canadá)

En AMERRIKA, en el espejo del retrovisor se reflejan lágrimas y el espanto de una mujer palestina ante los controles cotidianos para circular por la franja de Gaza. El miedo y la necesidad de proteger a su hijo, le llevan a tomar la decisión de abandonar su país y sus raíces para viajar *la tierra de las oportunidades*, Estados Unidos, donde comprenderá lo que significa ser árabe desde una nueva perspectiva. Aquellas lágrimas y aquel miedo, reflejadas en la memoria (retrovisor) quizá se vayan a quedar pequeños ante la aventura de convertirse en emigrante.



CELDA 211 relata un motín carcelario en donde los espejos resultan destrozados en un primer momento de caos. En su primer día de trabajo, un funcionario de prisiones queda, por error, dentro de la cárcel al estallar la revuelta. Para conservar su vida debe hacerse pasar por un preso y ganarse la confianza de los amotinados. El desarrollo de la película irá mostrando que, lo que se anuncia violentamente en estas imágenes de los espejos rotos, es lo que este personaje va a vivir en sus propias carnes. El mundo, tal y como era cuando entró por la mañana a su nuevo trabajo, va a quedar destrozado en mil pedazos. No sólo su vida afectiva caerá por los suelos, como veremos, sino también su decepción romperá en pedazos su imagen de la autoridad, del orden y la ley. Su mundo quedará puesto a prueba hasta el extremo de tener que llevar a cabo acciones inimaginadas.



CELDA 211, ((Daniel Monzón, 2009, España)



CHLOE, (ATOM Egoyan, 2009, Canadá)

En CHLOE de Atom Egoyan, una mujer madura (Juliane Moore) que desconfía de la lealtad de su marido, contrata a una joven prostituta (Amanda Seyfried) para comprobar hasta dónde es real su sospecha.

La relación de las dos mujeres marcará el devenir del drama, que está magistralmente construido a través de los espejos. La primera imagen del filme es la de una mujer hermosa que se contempla ante un espejo antiguo, que ha perdido la nitidez del azogue y motea su rostro para ofrecer una premonitoria sombra de duda sobre su espectacular belleza.

Las dos mujeres se encuentran en el tocador de un restaurante de lujo, donde vemos a la joven aparecer seductora y vulnerable detrás del reflejo de la mujer mayor. En sucesivos encuentros veremos cómo la joven prostituta siempre aparece reflejada dentro de los espejos, mientras la mujer que la paga para conocer la relación que ha establecido con su marido por los relatos que le hace la joven.

Cada vez más seducida por la excitación que ello le produce, se establece una relación entre ambas que llegará al territorio del encuentro sexual de las dos mujeres. Cuando el personaje encarnado por Juliane Moore quiere dar marcha atrás, será demasiado tarde. Chloe, la joven prostituta no va a dar la batalla por perdida.





ORIGEN (Christopher Nolan, 2010, USA)

Los espejos en esta película le sirven a Nolan para generar una arquitectura que se asemeje al mundo de los sueños, en donde transcurrirá la mayor parte de la trama. Una banda ha ideado la manera de penetrar en las mentes de quienes duermen y robar o alterar la información. La relación espacio-temporal se ve alterada por completo al penetrar en el inconsciente. Con puertas de espejo puede generarse un espacio nuevo que igualmente puede ser deshecho a voluntad por el arquitecto que construye el paisaje onírico interior.



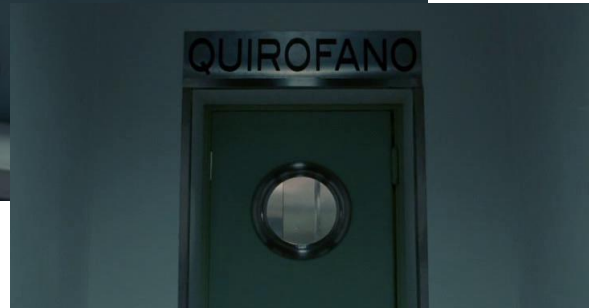
ORIGEN (Christopher Nolan, 2010, USA)



El espejo circular que Almodovar emplea en LA PIEL QUE HABITO semeja el iris de un ojo. Refleja el cuerpo sobre el que se ha intervenido, un cuerpo sin cabeza, porque, como vemos abajo, la cabeza está reservada para el médico, el artífice de la operación de cambio de sexo. Esa cabeza, la del brillante doctor Robert Ledgard (Antonio Banderas), ha urdido el plan de experimentar con su paciente (secuestrado) la nueva piel que ha creado, una piel que soporta el fuego. Pero no es sólo la piel lo que va a cambiarle a este cuerpo, también tendrá que ir creando un órgano sexual femenino para lo cual, tiene todo dispuesto.



LA PIEL QUE HABITO, (Pedro Almodóvar, 2011, España)



El espejo redondo hace eco con la puerta del quirófano y remite al hecho de que la identidad está relacionada con la cirugía, que forma parte de un experimento de un científico loco por recuperar a su amada muerta, tras no poder soportar el impacto de la visión de su piel quemada. (Vera se entretiene en su encierro haciendo esculturas construidas con trozos de tela)

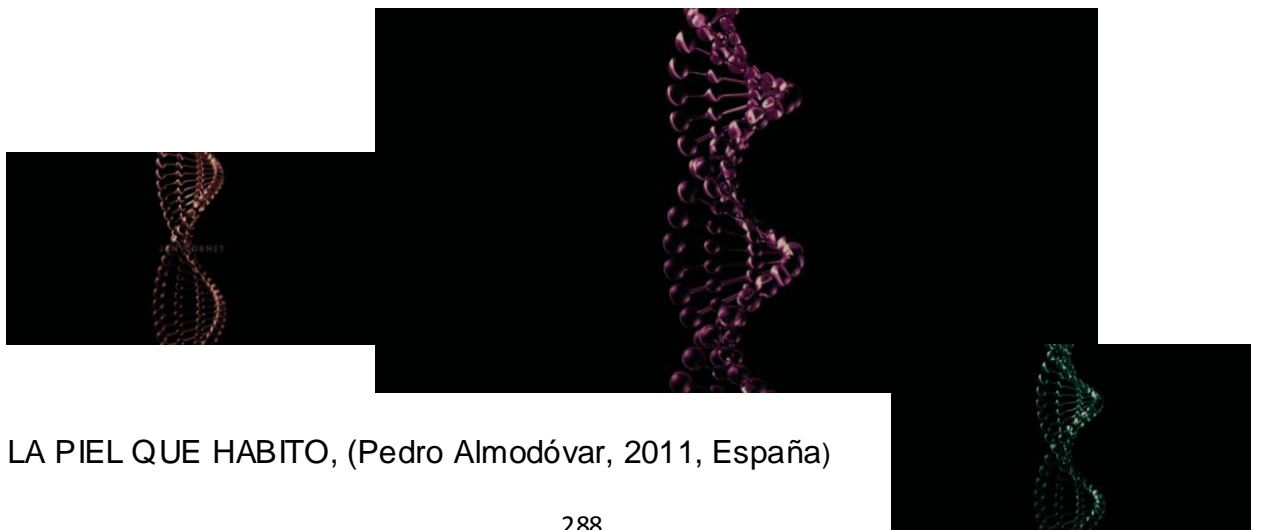


LA PIEL QUE HABITO,
(Pedro Almodóvar, 2011,
España)

Vicente viste a un maniquí con un traje amarillo. Vera logra escapar de su cautiverio y llega ante la tienda de ropa en la que trabajaba con su madre (cuando era Vicente), su imagen se refleja en el escaparate ante el maniquí de un torso de mujer vestido con un modelo rojo de fiesta. Del amarillo al rojo, de fuera a dentro: lo que antaño fuera un cuerpo de sexo masculino, que se mantenía fuera del modelo, ha quedado inscrito dentro en las curvas de un cuerpo femenino... Una experiencia radical de habitar la piel.



Unos instantes después, los créditos del final se van a superponer sobre una espiral helicoidal de ADN que irá cambiando de color.



LA PIEL QUE HABITO, (Pedro Almodóvar, 2011, España)



Lucas es un padre recién separado que trabaja desde hace unos meses en una escuela infantil. En esta imagen, mientras espera en los aseos a que un niño acabe de hacer sus necesidades, en el espejo queda recortada tan sólo la parte media de su cuerpo. La trama de la película se centra en la mentira de una niña que lo va a acusar de abusos sexuales. El espejo lo está anunciando desde el comienzo.



LA CAZA, (Thomas Vinterberg, 2012, Dinamarca)

Los espejos también reflejan a Lucas conversando con su ex -mujer, mientras él defiende su derecho a cuidar de su hijo. En donde su imagen se desplaza de foco desde el interior del espejo hasta que lo vemos nítidamente (mientras pelea por sus derechos) enfocado en primer plano.



LA CAZA, (Thomas Vinterberg, 2012, Dinamarca)



Lucas ya ha sido herido por un vecino en el supermercado. Frente al espejo de su baño observa su nariz. El espejo queda fuera de campo, pero puede observarse cómo se arregla para ir a la iglesia dispuesto a enfrentar de nuevo la injusticia.



LA PIEDRA DE LA PACIENCIA (Atiq Rahimi, 2012, Afganistán)

A través del espejo se expresa la evolución de una mujer afgana que, en plenos ataques de la guerrilla, debe permanecer en casa cuidando de su esposo herido en una pelea. El primer espejo que aparece es el de la casa de su tía, lugar al que acude en busca de auxilio. La tía es una mujer liberada que regenta una casa de citas y que se hace cargo de ella y de sus hijas. A medida que la protagonista va tomando consciencia de su dolor oculto y silenciado, al hablarle a su marido en coma, su rostro, su vida y relación con su propia imagen van cambiando, hasta que consigue reconocer cuáles son sus verdaderos deseos sin sentirse culpable. Sus

hijas se pintan los labios, jugando en casa de su tía...pero ella, tan sólo será capaz de hacerlo cuando finalmente haya adquirido la fuerza necesaria para desear habitar su propio cuerpo. Su vida entera, de sometimiento a su padre primero y después a su marido, le había mantenido al margen del cuidado de sí misma y de su propia belleza: ello lo expresa el espejo en esta película. En este caso, se relata la conquista de una nueva identidad.



LA PIEDRA DE LA PACIENCIA (Atiq Rahimi, 2012, Afganistán)



La película australiana 52 MARTES aborda la cuestión del cambio de sexo de una mujer. La narración la asume su hija de dieciséis años, quien a lo largo de un año asiste al proceso de transformación del cuerpo de su madre paralelamente que vive en sí misma la configuración de su identidad en un tránsito de la adolescencia a la madurez.

La figura femenina de la madre delante del espejo se va transformando en masculina. Y ello, inevitablemente afecta a la imagen que su hija tiene de sí misma...

Los espejos, además de la propia cámara, refuerzan la mirada sobre el cuerpo que muestra a los personajes pendientes de sus propios cambios físicos.



52 MARTES (Sophie Hyde, 2013, Australia)



MAGICAL GIRL, (Carlos Vermut, 2014, España)



MAGICAL GIRL, (Carlos Vermut, 2014, España)



MAGICAL GIRL, (Carlos Vermut, 2014, España)

En *MAGICAL GIRL* es muy útil poner en paralelo la relación con el espejo que establecen los protagonistas como tres manifestaciones del *Lugar de la Herida*.

La niña enferma baila su canción delante del espejo, hasta que cae desplomada al suelo. El espejo recoge su alegría, su dolor y el hueco vacío que deja al desaparecer. El espejo es una prueba ante el vacío de la enfermedad y la desaparición del cuerpo físico.

El padre de la niña, en su desesperación por hacerla feliz, y dado que no puede devolverle la salud, se enfoca en hacer realidad su sueño. Necesita dinero para comprar el traje de su cantante favorita, *Magical Girl*. Fantasea con la idea de un robo al pasar por delante del escaparate de una joyería. Cuando una noche, al fin, se dispone a ejecutar su plan y lo vemos ya con el ladrillo ante el cristal, desde arriba el vómito de Bárbara se lo impide. Huirá despavorido, aunque será alcanzado por ésta mujer que lo invitará a su casa. Es significativo que este hombre no se enfrente, propiamente a un espejo, no le vemos reflejado, sino desde el otro lado del escaparate. Este hombre se encuentra afuera, como si no hubiera para él reflejo alguno, tan sólo una barrera transparente que le aísla de lo que necesita alcanzar. En este caso, la relación especular da cuenta del bloqueo ante el accidente y de la incapacidad de actuar. Y también de la desesperada relación que establecerá con Bárbara.

Por lo que respecta a Bárbara, la enfermedad no le afecta al cuerpo físico y por tanto, su imagen no desaparece desvanecida delante del espejo. Su enfermedad es mental y cuando se enfrenta ante el espejo, aprieta su cabeza contra él hasta que logra romperlo y herirse en la frente. El espejo fracturado y su herida simultánea en la frente muestran una tercera vía violenta que va a derivar en el caos y en la destrucción. Su imagen invertida aparece en un fragmento de un espejo roto.

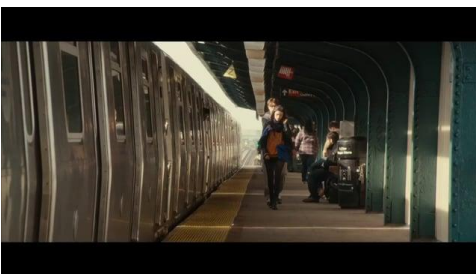
II.

EL ENIGMA DE LOS OJOS



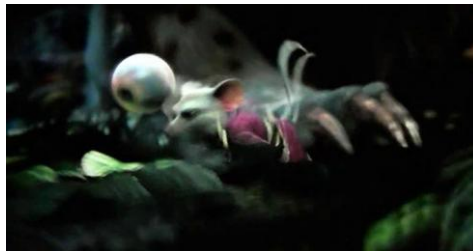
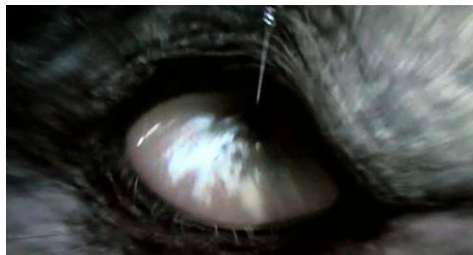
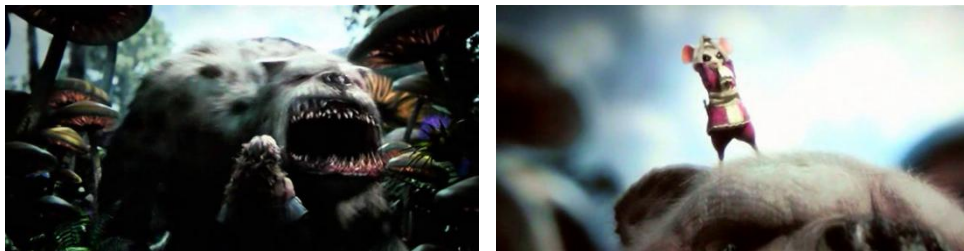
I ORIGINS es el singular título de esta película con la iniciamos el panel de los ojos como motivos visuales del *Lugar de la Herida*. (La ambivalencia a que da lugar podría entenderse con las propuestas de traducción siguientes: “los orígenes del yo”, “los orígenes están en mí”, “ el origen está en los ojos”, “el origen de los ojos”...). El doctor Ian es un experto biólogo molecular que estudia la evolución del globo ocular. Cree que el ojo guarda secretos que pueden llevar a comprender mejor a la especie humana.

El filme se plantea las fronteras que existen entre ciencia y fe. El científico, con una mirada alérgica a los mundos espirituales conoce a una misteriosa mujer cuyo iris es multicolor. Años después, su investigación lo conduce a un descubrimiento asombroso, que podría cambiar la forma en que percibimos nuestra existencia y que le conducen a emprender un viaje por medio mundo, en el que arriesga todo lo que sabe para validar su teoría.



I ORIGINS (Mike Cahill, 2014, USA)

Una interesante alegoría con el ojo nos la presenta ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS en la versión fílmica de Tim Burton. La niña huye por el bosque perseguida por una bestia. En un momento decisivo, un ratón que le acompaña se encargará de detener su furia pinchando uno de sus ojos con un alfiler y sacándolo de su órbita. La fiera se revolverá, provocando una herida, como veremos luego, en el brazo a Alicia. El ratón va a guardar el ojo, como un trofeo. Más adelante, veremos cómo, la niña, en un hábrá de robárselo para devolvérselo a la fiera, logrando así aquietar su ira...devolviendo la visión a la bestia, logrará reparar su propia herida...



ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS
(Tim Burton, 2010, USA)

Las manos cubren los ojos de quien no puede enfrentar lo real. Helene acaba de descubrir la carta de suicidio que su hermana escribió antes de morir. Ha vivido ocultándose y disfrazando el mundo con alcohol y drogas.



CELEBRACION, (Thomas Vinterberg, 1998, Dinamarca)

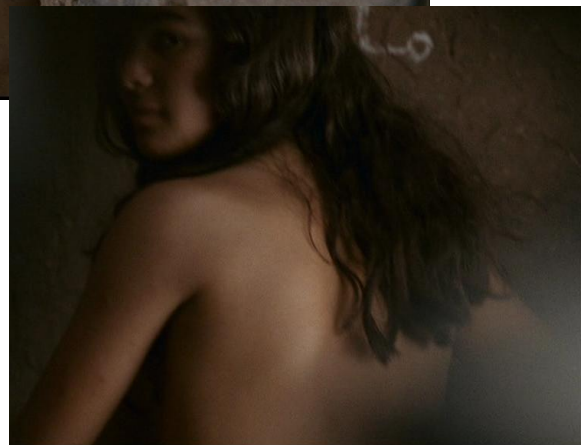
Resonando con esta otra imagen, EL LABERINTO DEL FAUNO oculta a un ser monstruoso que posee la visión en sus manos.



EL LABERINTO DEL FAUNO (Guillermo del Toro, 2006, España)



En BABEL, el ojo escrutador accede a la visión de lo prohibido. La sexualidad incipiente e incestuosa del joven pastor.



BABEL, (Alejandro González Iñárritu, 2006 USA- Mexico)



AMERICAN BEAUTY, (Sam Mendes, 1999, USA)

Hay algo de trágico en las miradas masculinas que enfrentamos en esta página y la siguiente: dos hombres maduros, que han quedado prendados por la belleza de la juventud. En la pantalla el enigmático ojo encerrado de AMERICAN BEAUTY, mientras la mirada inocente de la joven de EL ARCO, juega a esconderse. El triste final de la muerte aguarda a ambos seres tocados por una pasión tan anhelada como imposible.



EL ARCO, (Kim Ki-duk, 2005, Corea del Sur)



CACHÉ, (Michael Haneke, 2005, Francia)

Mientras un ojo sangra, la otra mirada va a quedar herida. En CACHÉ, Haneke pone en juego la memoria para obligar a mirar a alguien que ha elegido el olvido para eludir responsabilidades. La infancia de dos niños como excusa para revisar la historia reciente de Francia. Un niño argelino y otro francés. El pasado regresa como una pesadilla.



FILM SOCIALISME, (Jean-Luc Godard, 2010, Francia)

En su cruce por el Mediterráneo de FILM SOCIALISME, Godard piensa en la historia de Europa a bordo de un inmenso barco. La lechuza de Atenea nos escruta desde Grecia, como eco de una sabiduría legendaria. Su blancura, destaca tanto como la gélida imagen del joven de FUNNY GAMES, que Haneke construye para obligar a enfrentar el horror a una familia burguesa de algún lugar de la sociedad del bienestar. La frialdad del psicópata es capaz de destruir cualquier atisbo de orden o empatía.



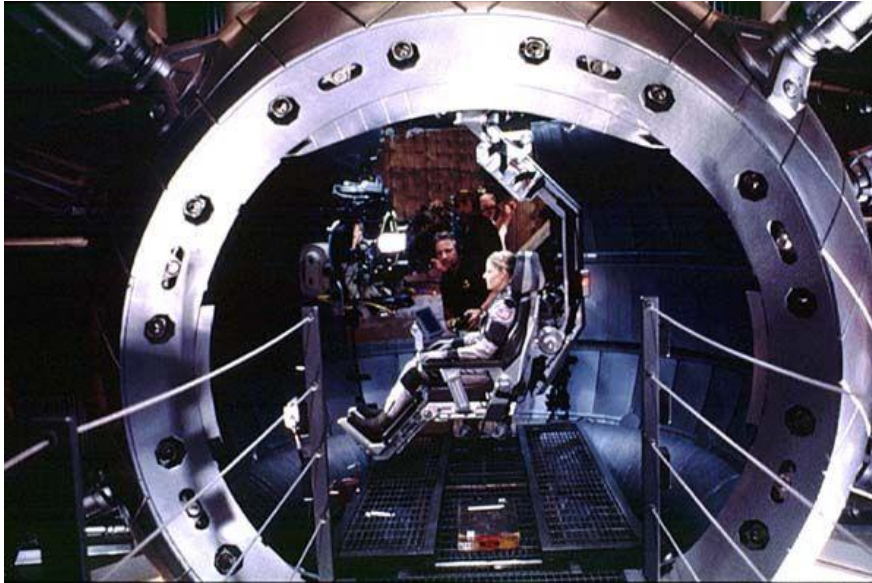
FUNNY GAMES, (Michael Haneke, 2007, USA)



Ya hemos visto que en CELDA 211 un motín obliga a un joven funcionario a hacerse pasar por un recluso más para sobrevivir. La escenografía convierte al patio central de la prisión en un gran ojo escrutador, como reflejo de ese *Gran Hermano* que todo lo controla y que será enfrentado, en una primera instancia de manera cómplice, con una mirada directa a cámara, para buscar ayuda del exterior de sus compañeros funcionarios y su posible salvación. Su imagen fracturada dentro del espejo, dará cuenta de una trágica pérdida de confianza en las instituciones.



CELDA 211, (Daniel Monzón, 2009, España)



Robert Zemekis construye un relato de ciencia ficción en CONTACT que lleva a una joven astrónoma a buscar evidencias sonoras de vida inteligente en los confines del universo. La trama deviene en la construcción de un dispositivo para viajar por el espacio, siguiendo las instrucciones de seres inteligentes extraterrestres y en el que la protagonista, tras variados incidentes, puede navegar por el espacio-tiempo. La nave es redonda, como un globo ocular gigante con el que se accede a una puerta interestelar que conduce hasta un agujero de gusano por el que navegar hasta un sistema estelar cuádruple con parada intermedia cerca de la estrella Vega. Del mismo modo que sucede en la película con que abrimos este panel, I ORIGINS, se trata de explorar los límites de la ciencia y la fe desde la comprensión de que el mundo puede ser conocido desde una nueva mirada.



CONTACT, (Robert Zemkis, 2000, USA)



Estamos tras este cristal y metal.



CRASH, (Paul Haggis,
2004, USA)



Estos ojos, en CRASH describen las fronteras de la mirada, de los cuerpos, de las razas y de la vida en las grandes ciudades, territorios en los que para cruzarse hay que chocar y herirse, pues, como declara el personaje al principio, «estamos siempre tras este cristal y metal y añoramos tanto ese contacto que chocamos contra otros sólo para poder sentir algo».



HIERRO 3, (Kim Ki-duk, 2004, Corea del Sur)



EL LABERINTO DEL FAUNO,
(Guillermo del Toro, 2006, España)



EL HOMBRE SIN EDAD, (Francis
Ford Coppola, 2007, USA)



Un ojo petrificado que atisba detrás de las puertas, una pieza que tapa un vacío, una espiral que absorbe información, como un vórtice; el ojo, un agujero negro que engulle lo que se le acerca.



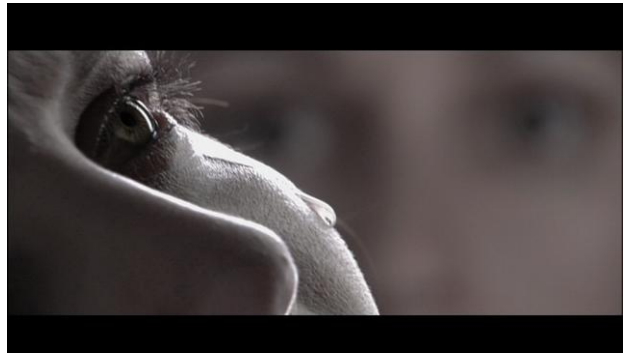
LA CAZA (Thomas Vinterberg, 2013, Dinamarca)

De la mirada inocente a la mirada herida. Una niña juega apaciblemente en su casa, cuando su hermano adolescente y un amigo interrumpen su ensoñación para mostrarle una escena pornográfica que están viendo en su *tablet*. El ciervo en medio del bosque se ha encontrado por azar con una bala en un día de caza. La muerte irrumpe en medio de la vida.



LA CAZA (Thomas Vinterberg, 2013, Dinamarca)

Lucas, el cuidador del jardín de infancia será acusado por toda la comunidad de abusar de la pequeña. Una mentira de la niña pondrá en marcha una cacería hacia el supuesto agresor que, cual descuidado animal en el bosque, quedará herido, quizá para siempre... Los ojos portan la herida, perdida ya la inocencia.



LUCÍA Y EL SEXO (Julio Medem, 2001, España)

Las más diversas emociones atraviesan las miradas. Pasión, miedo, tristeza... Los ojos se encuadran en primerísimos planos para la expresión de un caleidoscopio de sentimientos que rodean a la experiencia del deseo. Los ojos conducen la mirada del espectador hacia el campo emocional como una poderosa manera de convocar un movimiento interior.

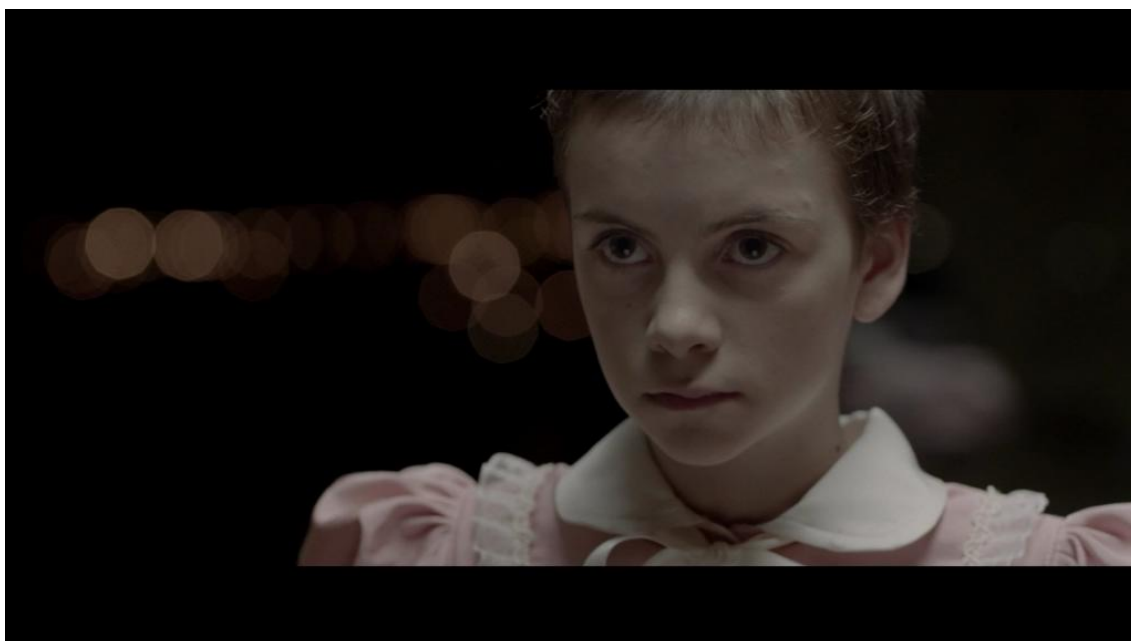
Los ojos se encuentran con la cámara en la captura de un instante de comprensión total. En medio del relato, por un instante, se rompe el eje y la distancia entre espectador y actor queda deshecha, se traspone el Modo de Representación Institucional. Los ojos se cierran para atesorar la experiencia.



LUCÍA Y EL SEXO (Julio Medem, 2001, España)

«No me mires, no me mires». El viejo profesor, convertido en un asesino por amor a Bárbara, no puede soportar la mirada de esta niña que no aparta sus ojos de él. Así es imposible matarla.

Para conseguir disparar, deberá ser él quien aparte sus ojos de ella. Apartar los ojos de lo real, en el momento decisivo: mirar para otro lado. Los ojos, vehículo de la conciencia. Lo que puede mirarse, lo que no se quiere ver...



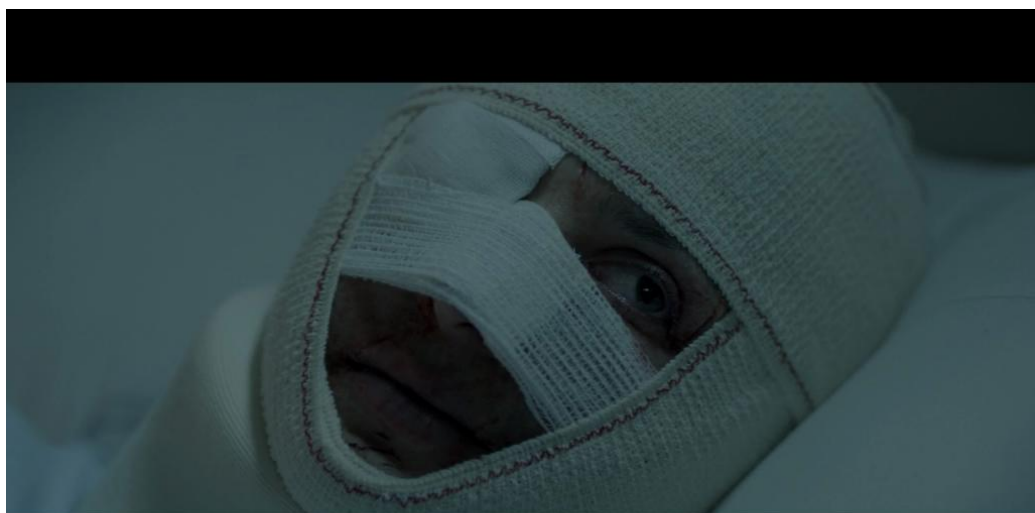
MAGICAL GIRL, (Carlos Vermut, 2014, España)

¿Cómo mira quien asiste impotente y secuestrado a un cambio completo de piel, alguien que es objeto de la locura de un científico poderoso? Este ser en transición en LA PIEL QUE HABITO, cuyo rostro permanece oculto, atraviesa la cámara con su mirada e interpela al espectador.



LA PIEL QUE HABITO (Pedro Almodóvar, 2011, España)

Por resonancia, este otro fotograma de Bárbara, la mujer enferma que es arrastrada y arrastra en su locura, acaba MAGICAL GIRL con el rostro cubierto de vendajes en un eco de la imagen anterior, en los territorios de un dolor indescifrable.



MAGICAL GIRL, (Carlos Vermut, 2014, España)



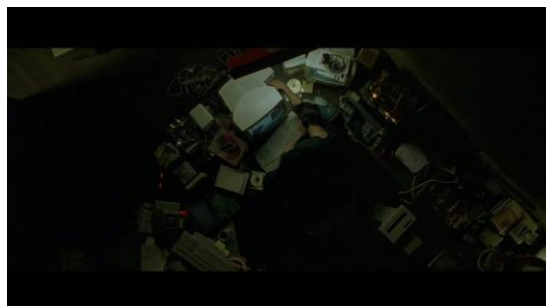
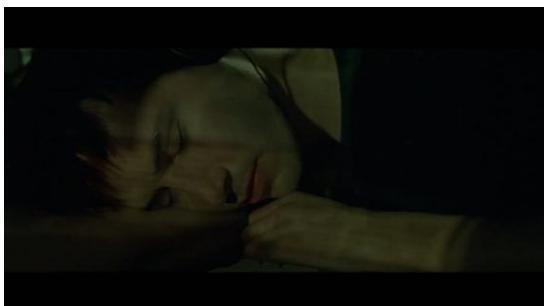
ORIGEN, (Christopher Nolan, 2010, USA)



ABRE LOS OJOS (Alejandro Amenábar, 1997, España)

Ojos abiertos, ojos cerrados. La vigilia y el sueño. En ORIGEN Y EN ABRE LOS OJOS se explora en mundo de la mente, de los sueños y de la realidad. ¿Cómo distinguir entre lo que se sueña y lo que es real? El mundo virtual y la posibilidad de navegar por la mente, el anhelo de entrar en otras mentes y de recrear los sueños. El sueño de convertir el sueño en realidad y de cambiar la realidad entrando en los sueños. Ambas películas entremezclan sus propósitos con un abrir y cerrar de ojos.

Los ojos, frontera entre el mundo exterior y el mundo interior, puerta de entrada hacia universos inaccesibles. Misterio e inconsciente. Sueño y realidad. ¿Cómo saber?





MATRIX, (Hermanos Wachosky, 1999, Australia)

Hay que despertar del sueño para identificar hasta dónde estamos dormidos dentro de una estructura virtual que nos tiene la mente capturada, ese viene a ser el llamado que Neo recibe a ese despertar...un mensaje que llega, precisamente, desde dentro de la pantalla...



LA HABITACIÓN DEL PÁNICO, (David Fincher, 2002, USA)



EL RESPLANDOR, (Stanley Kubrik, 1980, USA)

Algunos ojos demasiado abiertos son la muestra de la antesala de la locura. Se pueden conectar las imágenes de Jared Leto y de Jack Nicholson en EL RESPLANDOR (aunque esta última no forme parte de nuestra muestra de estudio, porque ser una película de 1980) porque resuenan en nuestro imaginario como el estereotipo el terror ante el psicópata que acecha tras la puerta, esperando entrar. La antesala de la amenaza del horror pueden ser también unos ojos demasiado abiertos.

Las pupilas se dilatan para ver en la oscuridad, también como efecto inmediato de las drogas. En REQUIEM POR UN SUEÑO, el delirio y la destrucción se van apoderando poco a poco de los personajes que no consiguen alcanzar una mirada completa por sí mismos, una mirada equidistante y liberadora.



REQUIEM POR UN SUEÑO, (D. Aronofsky, 2000; USA)



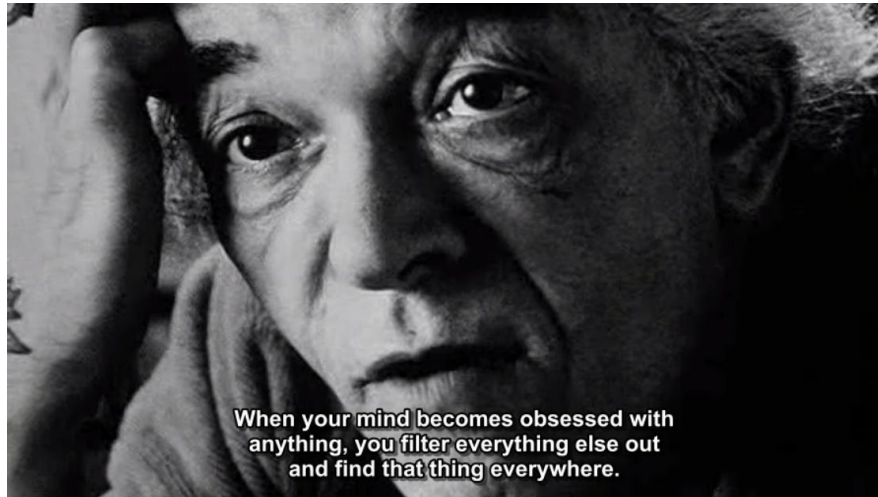


THE SKY ABOVE US, (Marinus Groothof, Serbia, 2015)

He aquí otros ejemplos en los que el ojo se contruye con un plano cenital; en la película serbia THE SKY ABOVE US se describe la amenaza de las bombas que caen sobre un objetivo y el miedo de la población civil. El ojo visto desde el cielo queda convertido en una diana, en un lugar sobre el que acertar en el blanco. Lo mismo que el plano cenital del plató de televisión en la película británica SLUMDOG MILLIONAIRE, el ojo que todo lo sabe, el centro del escenario convertido en el objetivo sobre el que hay que enfocar y acertar en cada pregunta, en cada prueba.



SLUMDOG MILLIONAIRE, (Danny Boyle y L. Tandan, 2008, Reino Unido)



PI, (Darren Aronofsky, 1998, USA)

Cuando la mirada queda obsesionada, se corre el riesgo de ver sólo aquello que se quiere ver. Es preciso aprender a salir del peligroso juego de una mente que necesita tener la respuesta a todos los enigmas. En PI, el protagonista alcanza la locura persiguiendo el orden matemático... y por fin, tan sólo cuando logra liberarse de su obsesión, es capaz de percibir el verdadero orden en lo simple y cotidiano. Aunque Aronofsky juega con el espectador y deja abierta la incógnita, cada quien puede leer el final desde distintas perspectivas (cabe pensar que el personaje o bien se hunde en la locura o logra trascenderla...)



Los ojos asombrados ante la barbarie, expresados ante el terror de una mirada que presencia las atrocidades de un grupo de mafiosos que secuestra y saca los ojos de los niños huérfanos para dejarlos ciegos y convertirlos en niños mendigos por las calles de una gran ciudad en la India. Sobrevivir es cuestión de mantener los ojos bien abiertos...

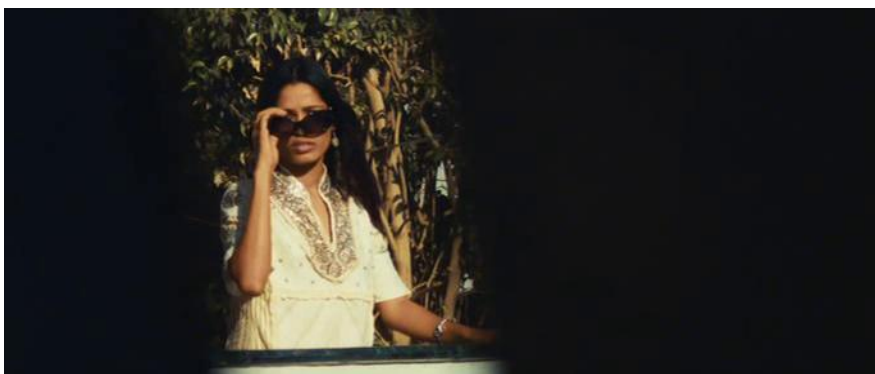


SLUMDOG MILLIONAIRE, (Danny Boyle y L. Tandan, 2008, Reino Unido)

La historia de dos hermanos que enfrentan el horror cada cual a su manera. Mientras uno es capaz de mirar de frente, el otro cubre sus ojos con gafas de espejo para protegerse del horror y poder seguir viviendo en medio de la violencia y el delirio.



La joven descubre sus ojos, velados con gafas negras, símbolo de un olvido prolongado, en el reencuentro con el amado amigo, perdido mucho tiempo atrás en la voraz presión de la vida en la calle.

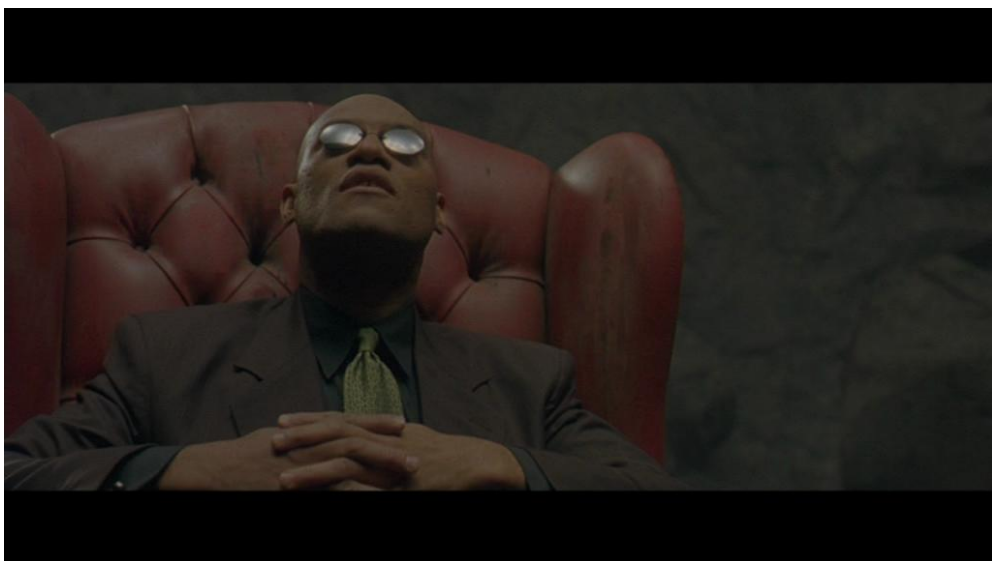


SLUMDOG MILLIONAIRE, (Danny Boyle y L. Tandan, 2008, Reino Unido)

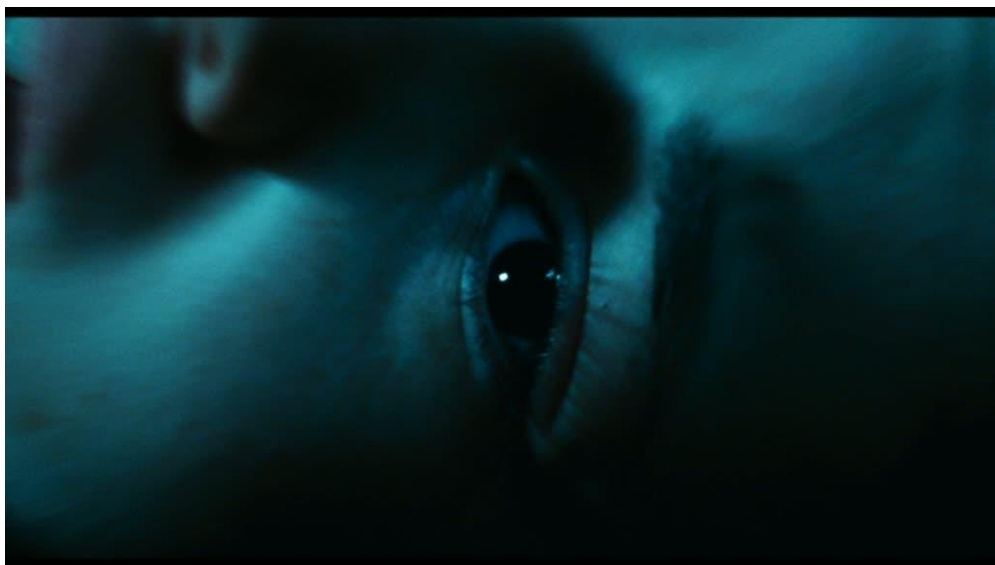
También Morfeo, el mentor del joven Neo, en MATRIX, cubre sus ojos con cristales de espejo, en este caso el efecto es muy otro: obliga a quien tiene enfrente a verse a sí mismo y en esa confrontación a tomar una decisión que implica un cambio radical de conciencia. La elección entre tomar la pastilla roja o la pastilla azul va a cambiar su manera de ver el mundo y de verse a sí mismo.



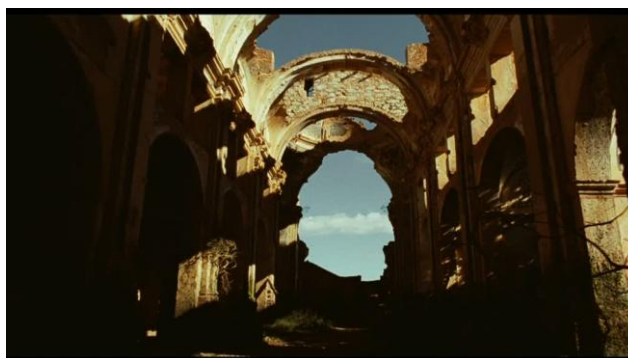
Sus ojos quedan tapados por unos cristales que, no obstante, muestran sendos abismos cuando se eleva la vista y se trata de enfrentar la inmensidad de lo real.



MATRIX, (Hermanos Wachosky, 1999, Australia)



EL LABERINTO DEL FAUNO, comienza con la imagen de su protagonista herida muerte. La cámara se sumerge por su ojo hacia «el reino subterráneo donde no existe la mentira ni el dolor» para contar la historia de una princesa que vivía en el mundo de los humanos. Al escapar del reino subterráneo, quedó cegada por el sol y olvidó quién era.

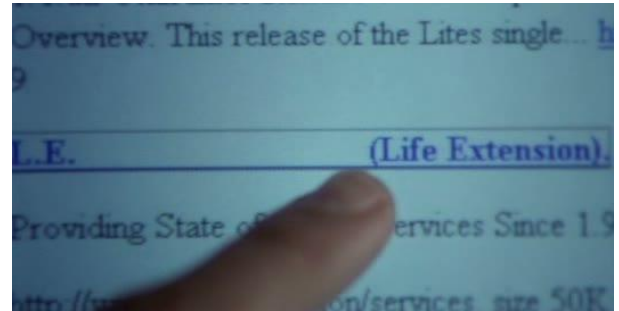


EL LABERINTO DEL FAUNO, (Guillermo del Toro, 2006, España)



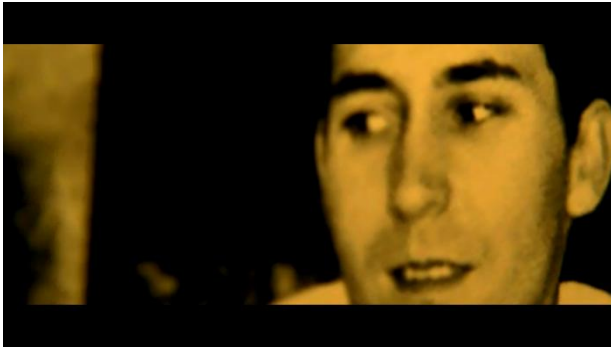
REQUIEM POR UN SUEÑO, (Darren Aronofsky, 2000; USA)

Marion también olvida quién es: se maquilla y llama a la puerta de su desesperación. Las drogas le van a poner ante la necesidad de prostituir su cuerpo. Un ojo que ya no ve y que, sin embargo es susceptible de ser escrutado. La deriva caótica que emprende y que Aronofsky va a desplegar en esta película, implacable con la destrucción de todos sus personajes, en busca del sueño imposible de alcanzar. Todos quieren amar y ser amados, sin encontrar el camino más que en las ensoñaciones fantasiosas que les proporcionan las drogas.



ABRE LOS OJOS (Alejandro Amenábar, 1997, España)

Resulta muy significativo que en *ABRE LOS OJOS* que el protagonista utilice un buscador de páginas web que se llama *EYE WORK* (trabajo del ojo). En esta búsqueda, el joven herido encuentra la solución a su problema: extender su vida. Hay una empresa que promete un futuro mejor. El método consiste provocando un solapamiento de la vida real con una ficción (parecida a un sueño) en la que todo sucederá acorde a los deseos del cliente. El cartel anunciador de la empresa *Life Extension*, representa un sol fulgurante sobre un rojo atardecer por el cual, como si de un túnel se tratara, se puede proyectar una vida mejor huyendo de la sombra y entrando por un túnel de luz... veremos hacia qué luz se dirige.



EL SECRETO DE SUS OJOS (Juan José Campanella, 2009, Argentina-España)

En esta película argentina, son unos ojos que miran a una mujer lo que delata al autor de un crimen. El deseo contenido en la mirada, captado a través de un álbum de fotos antiguas de la víctima... El funcionario del juzgado, Benjamín Espósito puede reconocer esa mirada anhelante, porque se parece a la suya propia, una mirada asustada, que en el caso del asesino desemboca en el horror de la violación y la muerte de la mujer deseada... y que en caso de Benjamin Espósito, habrá de esperar 25 años para resolver el caso, vencer finalmente el temor y lograr acceder al amor.



III.
ANTE EL ABISMO





Para un arranque sorprendente nos subimos al globo que propone Roger Michell en su película EL INTRUSO. De la manera más enigmática y repentina, un día de pic-nic se convertirá en un abismante comienzo cuando un globo aerostático que ha perdido el control, irrumpe en la pradera. Varias personas tratan de salvar a un niño que ha quedado atrapado en la cesta, quedando suspendidos ante el abismo



EL INTRUSO (Roger Michell, 2004, Reino Unido)

Ante el abismo, el cine utiliza distintos motivos visuales como veremos. Hemos buscado traer a este panel momentos en los que los personajes tienen un desafío que enfrentar. En REQUIEM POR UN SUEÑO, el abismo aparece en una alucinación fruto de las drogas, el personaje de Larry ve aparecer tras una ventana la imagen del mar y al fondo, vestida de rojo, la mujer amada. El universo oscuro de su cuarto se ensancha hacia la inmensidad oceánica.



El abismo puede aparecer como resultado de una lucha interior. Para la madre de Larry, en cambio la ventana está representada por el frigorífico, aquello en donde se esconde lo prohibido, su deseo de hacer dieta entra en conflicto con la compulsión por la comida. La cámara se acerca con un *zoom-in* hacia el interior de la nevera que destella en azules, tal cual la inmesidad del océano vislumbrada por su hijo instantes antes. Esta película el abismo está encarnado en la necesidad de escapar, de la necesidad de huir a otro tiempo, otro lugar.



REQUIEM POR UN SUEÑO, (D. Aronofsky, 2000; USA)

El miedo puede convertirse en uno de los mayores abismos. De la película serbia, THE SKY ABOVE US se capturan estos dos fotogramas. Dos personajes ante la amenaza constante que procede del cielo. El temor a ser bombardeados por la aviación durante los ataques de la OTAN a Belgrado en la primavera de 1998.



THE SKY ABOVE US, (Marinus Groothof, Serbia, 2015)

El temor también viene del cielo en TAKE SHELTER donde, el personaje principal sufre por la llegada de una gran tormenta que aparece en sus sueños premonitores.



TAKE SHELTER, (Jeff Nichols, 2011, USA)



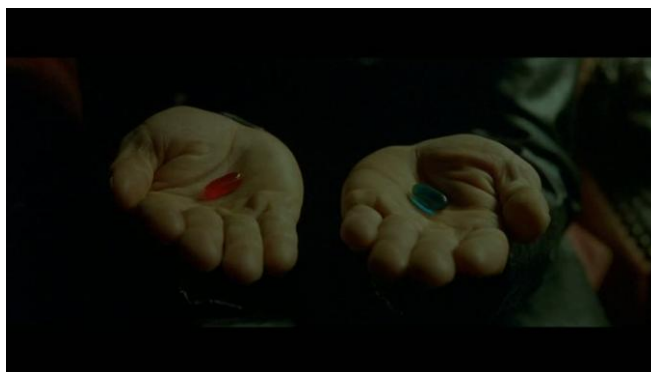
Las calles vacías, que absorben la mirada como un embudo, sirven a Amenábar en *ABRE LOS OJOS* para narrar el mundo interior de quien no sabe si vive en un sueño o en la realidad. Recorrido por una obsesión que, al igual que las imágenes, atraen al personaje hacia su interior. La fuerza de atracción de ese punto de fuga se plasma en la secuencia en la que el personaje es llevado al vacío en un accidente suicida: su amante despechada, conduce hacia el abismo el coche en el que viajan.



ABRE LOS OJOS (Alejandro Amenábar, 1997, España)

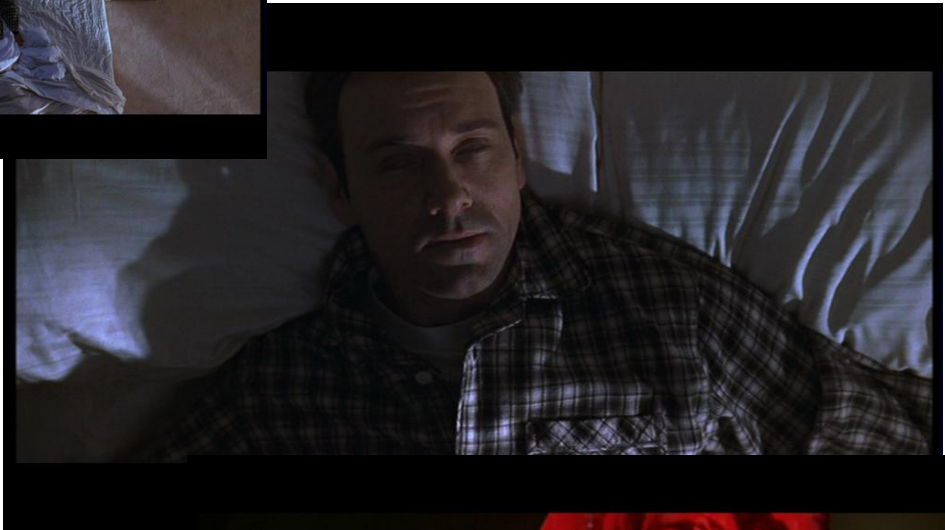
Será un viaje fatal que despierta los temores más grandes del personaje. El coche avanza a gran velocidad y su rostro se ve borrado por el reflejo del cristal, mientras la carretera vuelve a adoptar una perspectiva que confluye en el vacío al que inevitablemente se dirigen. Ante el temor, se oculta el rostro. Ya hemos visto que esta película viene exponiendo el drama de alguien desfigurado que utiliza máscara y que no acepta su realidad, que la elude como si pudiera suplantarla con un sueño.

El personaje de Neo, se acerca al abismo en MATRIX persiguiendo una intuición. Para cuando conoce a Morfeo, ya ha eludido caer al vacío por miedo y ha sufrido las consecuencias (la cárcel y el implante de un chip) de tratar de protegerse de aquello que le sobrepasa. Va a tener que tomar una decisión que le llevará a tomar la pastilla roja y despertar al mundo real. Irá comprendiendo, ante sucesivos abismos lo que las cosas son fuera de la Matrix.



MATRIX, (Hnos.
Wachowski, 1999,
Australia)

Lester Burnham lleva una vida rutinaria y absurda, hasta que aparece la mujer que ejerce la atracción irresistible y que le saca de una vida de amodorramiento gris, y le sumerge en un sueño lleno de color. La rosa roja aparece como u vórtice que genera ese poderoso magnetismo que lo imanta hacia la pasión.



AMERICAN BEAUTY, (Sam Mendes,
1999, USA)

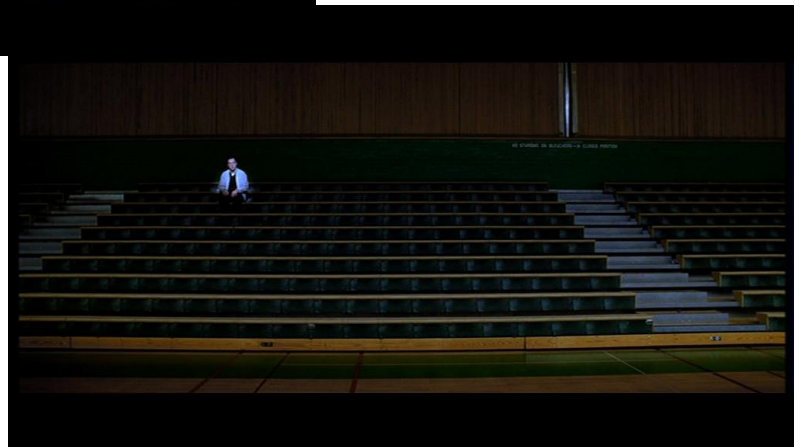


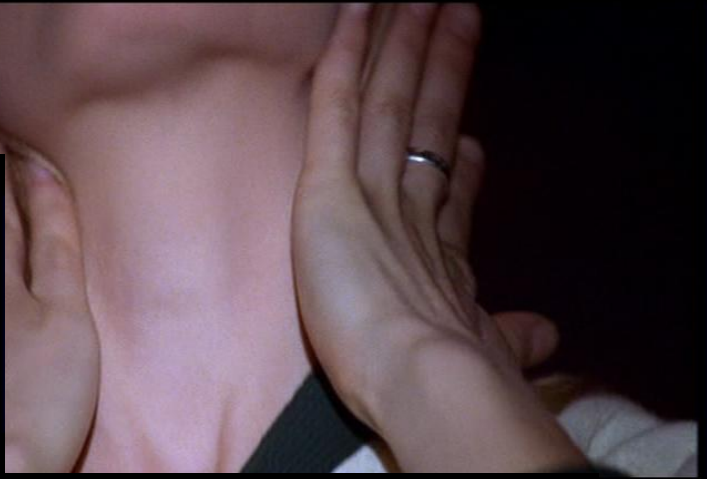
Su esposa, por contraste, cuida el jardín y corta las rosas; con ella, la pasión ha desaparecido hace tiempo. La belleza de la rosa ha quedado petrificada.

Lester habita en una prisión. Lo declara la pantalla de su ordenador en la oficina. Hasta que el día menos esperado, en una actuación del grupo de *cheerleaders* de su hija, descubre a su *venus rubia*. Entonces desaparecerán, no sólo los barrotes que le separan del mundo, también el mundo entero, quedando todo el espacio sólo para él. Un abismo que lo rodea, al tiempo que lo libera.



AMERICAN BEAUTY, (Sam Mendes, 1999, USA)

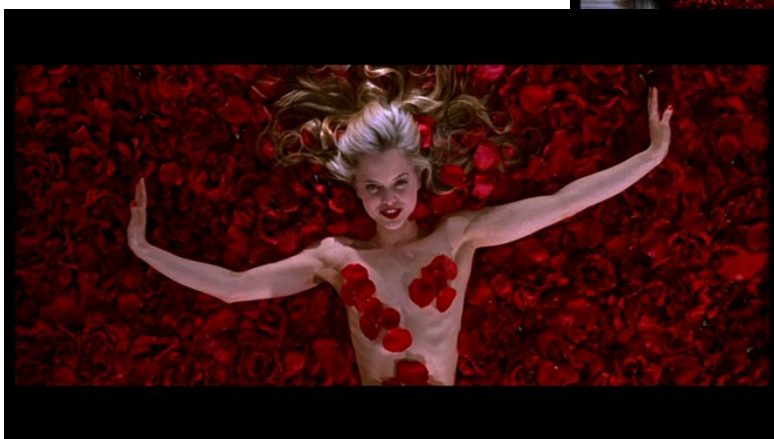




AMERICAN BEAUTY, (Sam Mendes, 1999, USA)



Del pecho de la joven venus, salen pétalos de rosa que envuelven el universo de Lester, deshaciendo la perfecta frialdad de la rosa cortada y dando expresión a una pasión abismante que le sumerge en un estado de fantasía y ensoñación.

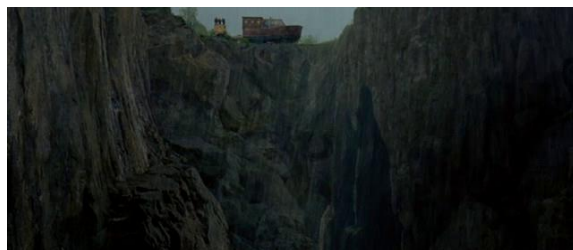




ALGO EN COMÚN, (Zach Braff, 2004, USA)



En el caso de ALGO EN COMÚN, también es necesario despertar. En este caso, el universo blanco de la habitación del personaje parece un hospital. Salir de un largo estado de “coma” para ingresar en el abismo. La película le conducirá, junto con los amigos que encuentra en su ciudad natal, a enfrentar ese abismo con completa consciencia. Los tres lanzan un grito interminable que hace eco en lo más profundo de la vieja mina. La cámara se aleja, permitiendo al espectador entrar en ese espacio inmenso que el personaje ya parece dispuesto a explorar, una vez que se ha encontrado la amistad y el amor y que su mundo ha sido puesto del revés.



ALGO EN COMÚN, (Zach Braff, 2004, USA)



ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS, (Tim Burton, 2010, USA)

Para Alicia, la sola idea de casarse y pasar a formar parte de las convenciones y mentiras sociales, representa un abismo. Su curiosidad es más fuerte y le hace perseguir al conejo blanco hasta la madriguera: la antesala del otro abismo al que pronto caerá para descubrir El País de las Maravillas.

De pequeño, el niño que luego se convertirá en Batman, cae al fondo de un pozo mientras juega al escondite. Inesperadamente, un grupo de murciélagos le envuelven y desencadenan la fobia que no tendrá más remedio que conjurar al convertirse él mismo en un superhéroe adquiriendo sus poderes. BATMAN BEGINS muestra este instante en que el pequeño, caído al fondo del pozo, observa el abismo sobrevenido.



BATMAN BEGINS, (Christopher Nolan, 2005, USA)

En BEING JOHN MALKOVICH, la puerta descubierta tras un archivador en una oficina del piso 7 y ½ del edificio donde trabaja el titiritero protagonista, va a ser atravesada por casi todos los personajes, incluido el propio John Malkovich. La puerta que conduce al interior de un ser humano provoca tal curiosidad y expectación, que llega a convertirse en un negocio. En esta comedia surrealista se explora el hecho de la posibilidad de acceder a la mente y al inconsciente de otro; y se hace con una metáfora visual que asemeja a ese abismo: una pequeña puerta que da acceso a un túnel oscuro y negro...



También accede dentro de sí mismo, el propio John Malkovich, quien como ya vimos, intentaba romper el espejo; no tiene más salida que enfrentarse al abismo de su propio inconsciente, lanzándose a luz cegadora.



BEING JOHN MALKOVICH (Spike Jonce, 1999, USA)

Esto mismo, lo veremos en TAKE SHELTER: para poder superar el terror, el personaje, apoyado por su mujer, debe salir por su propio pie del refugio que se ha cosntruido y atreverse a enfrentar la luz.



TAKE SHELTER, (Jeff Nichols, 2011, USA)



CRASH, (Paul Haggis, 2004, USA)



LEJOS DE LA TIERRA QUEMADA (Guillermo Arriaga, 2008, USA)



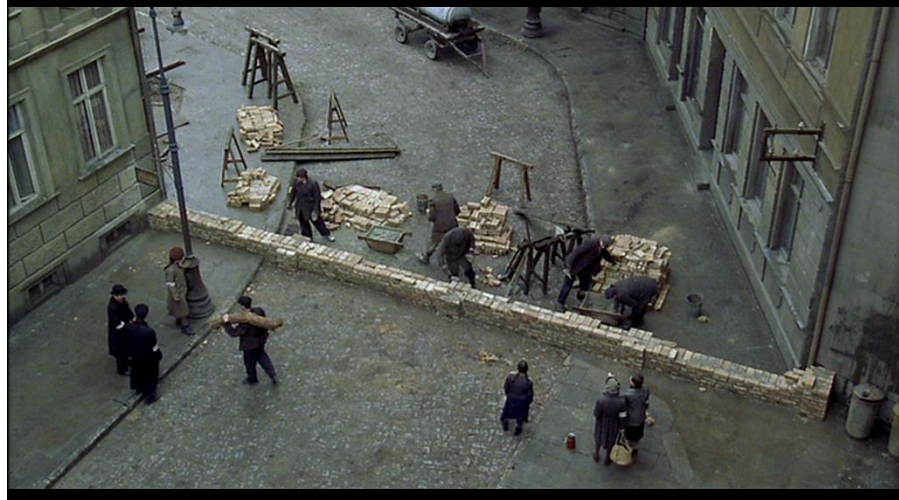
CELDA 211 (Daniel Monzón, 2009, España)

Los tres ejemplos anteriores expresan tres abismos que aparecen a consecuencia de tres accidentes diferentes: los automóviles en CRASH, una explosión y un incendio en LEJOS DE LA TIERRA QUEMADA y un cascote caído desde lo alto de una galería en obras, en CELDA 211.

Los tres ejemplos muestran a los personajes enfrentados a un territorio que pone en riesgo sus vidas y que desafía la imagen y la identidad con que se habían reconocido hasta ese momento.

El abismo aparece en CELDA 211 como ese vacío que se expresa con la imagen de la galería profunda en su geometría oblicua y la puerta roja y descuadrada de una celda donde debe ocultarse un funcionario de prisiones recién llegado a su puesto, quien ha quedado herido y fuera de lugar, descentrado en medio de una rebelión carcelaria.

La joven protagonista que en LEJOS DE LA TIERRA QUEMADA, presencia el adulterio de su propia madre primero y después un incendio que ella misma ha provocado. Ve con horror ambas escenas: su madre con un hombre distinto de su padre primero. Y la explosión de la caravana en la que su madre tiene el encuentro con su amante. El abismo se abre ante ella cuando comprende lo que su furia y su afán de venganza han desencadenado y se encuentra incapaz dar marcha atrás. Debe presenciar cómo las llamas acaban con la vida de su madre y de aquel hombre, un suceso que le va a perseguir toda su vida.

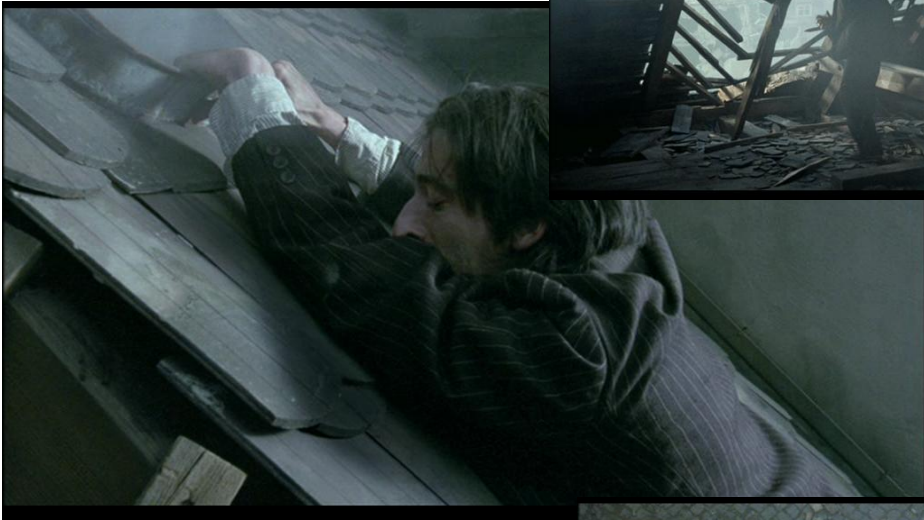


EL PIANISTA (Roman Polanski, 2009, Reino Unido)

A Wladislaw Spilzman, un conocido pianista polaco, la guerra lo encuentra, como a otros tantos judíos, en Varsovia. Toda la película de Polanski es una secuencia de abismantes encuentros con la angustia, como queda representado en estos ejemplos que aportamos: desde las alturas de los edificios, desde la enfilada perspectiva de larguísimas calles o desde ventanas abiertas al vacío por si hay que arrojarse en cualquier momento.



EL PIANISTA (Roman Polanski, 2009, Reino Unido)



EL PIANISTA (Roman Polanski, 2009, Reino Unido)

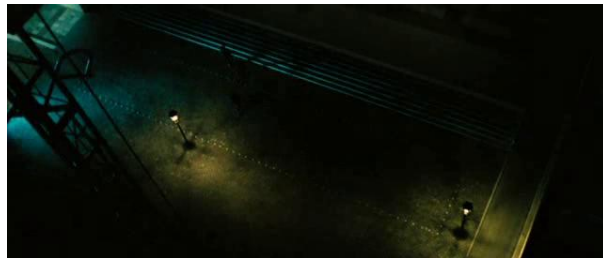


UNA HISTORIA VERDADERA, (David Lynch, 1999, USA)

También desde lo alto, la cámara de David Lynch se acerca sigiliosa y se cierne sobre el tejado hasta el jardín del hogar del personaje protagonista de UNA HISTORIA VERDADERA. Toda la tranquilidad que rodea la cotidiana escena, queda suspendida por el sonido de un golpe seco al interior de la casa. La cámara encuadra el agujero negro enmarcado por el dintel azul de la puerta. Dentro, va a dar comienzo la verdadera historia.



EN UN MUNDO MEJOR, (Susanne Bier, 2010, Dinamarca)



LA OLA, (Dennis Gansel, 2008, Alemania)

Tanto en el filme de Susanne Bier, como en el de Dennis Gansel, las alturas van a ser utilizadas para ofrecer a los jóvenes adolescentes, protagonistas de ambas historias, una plataforma que exprese el abismo al que los somete su edad y las circunstancias vitales que atraviesan. Altos edificios desde los que adquirir la visión que abajo falta y desde los cuales poner de manifiesto el desafío a la autoridad y al mandato paterno o del maestro. Lugares que, al mismo tiempo, respresentan un peligro muy grande: el abismo.

De manera parecida, Aronofsky en REQUIEM POR UN SUEÑO (en la página contigua) sitúa a los ensoñadores personajes ante un enorme abismo; aquí las alturas son las que imponen respeto. Sin embargo, desde arriba los personajes se van a limitar a hacer chiquilladas como tirar aviones de papel o a hacer saltar la alarma del edificio y esperar a que la policía acuda, señalando su profunda inmadurez ante el abismo.

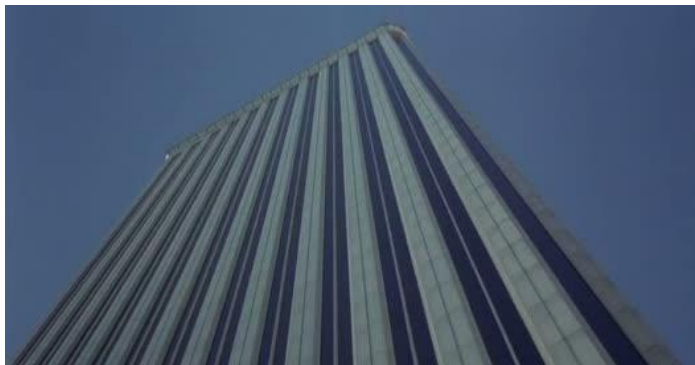


REQUIEM POR UN SUEÑO, (Darren Atonofsky, 2000, USA)



REQUIEM POR UN SUEÑO, (Darren Atonofsky, 2000, USA)

En ABRE LOS OJOS, el abismo es la oportunidad para despertar del sueño. Desafiarse con un salto al vacío implica salir de un territorio de irrealidad para ir al encuentro de lo real.



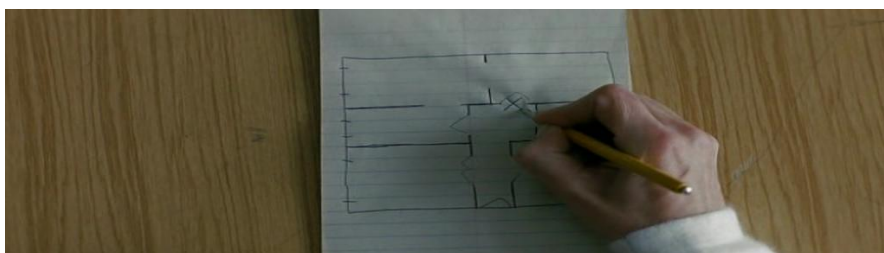
ABRE LOS OJOS (Alejandro Amenábar, 1997, España)



UNA HISTORIA VERDADERA, (David Lynch, 1999, USA)

La contemplación de la ventana como abismo tras el que sucede la tormenta. Un relámpago ilumina el rostro de quien sabe que aún tiene asuntos pendientes por resolver antes de que la muerte le alcance como un rayo. Aunque es consciente del deterioro de su salud, se pondrá en camino para ir al encuentro de su hermano con el que hace años que no se habla y que acaba de sufrir un infarto (otro rayo lo ha alcanzado).

Otra clase de abismo es el que debe afrontar la protagonista de LA VIDA DE LOS OTROS. Las amenazas y la presión psicológica de la policía del Estado, Stasi, la van a llevar a traicionar a su amante. No será capaz de afrontar la vergüenza que ello le produce, arrojándose delante del primer camión que pasa por la calle.



LA VIDA DE LOS OTROS (F. Henckel von Donnersmack, 2006,

En un prólogo manierista en blanco y negro, Lars Von Trier representa en ANTICRISTO el éxtasis en el encuentro amoroso y la gestación de la escena primordial. Mientras los padres gozan, la cámara refleja el recorrido del pequeño hijo desde que baja de su cuna, hasta el abismo de la ventana en una noche de nieve helada. La pasión se hace visible en estos fotogramas que unen el goce con la muerte en esa espiral centrífuga que muestra el tambor de una lavadora, que todo lo entremezcla como sucede en la vida. Se anuncia el drama que va a marcar el devenir delirante y caótico de una pareja que deberá enfrentar la muerte de su hijo.



ANTICRISTO (Lars Von Trier,
2009, Dinamarca)

En REVOLUTIONARY ROAD, la protagonista se enfrenta al abismo cuando debe tomar una decisión sobre si llevar adelante un embarazo no deseado. La

imagen se centra sobre su vientre mientras mantiene una conversación telefónica. El cable del teléfono se retuerce en su mano crispada, que lo enrolla en una espiral entre sus dedos. Gesto desesperado que remite al bucle en que vive internamente y que va a desembocar en un fatal desenlace para su nuevo vástago y para ella misma.



REVOLUTIONARY ROAD, (Sam Mendes, 2008, USA)

La venganza de alguien herido en su orgullo, además de en su cuerpo, lleva a la construcción de esta escena que Kim Ki-duk presenta en HIERRO 3. Un marido

despechado por los celos se venga de quien intenta arrebatarse a su mujer. Las pelotas de golf como arma, arrojadas sobre el cuerpo del joven rival, se superponen a un plano de ese puente por el que parece haberse hundido. Con esta escena se va a dar paso a la segunda parte de la película en la cual el joven, enamorado y herido, deberá enfrentar un encierro carcelario.



HIERRO 3, (Kim Ki-duk, 2004, Corea del Sur)

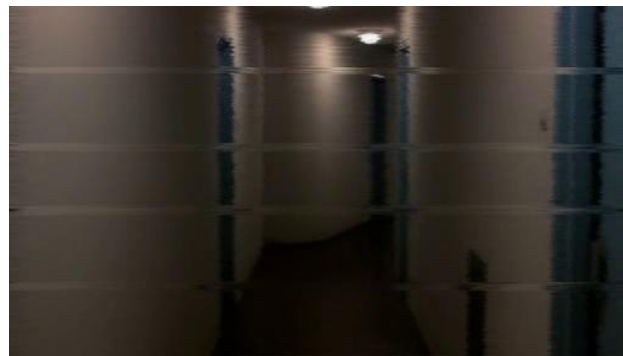
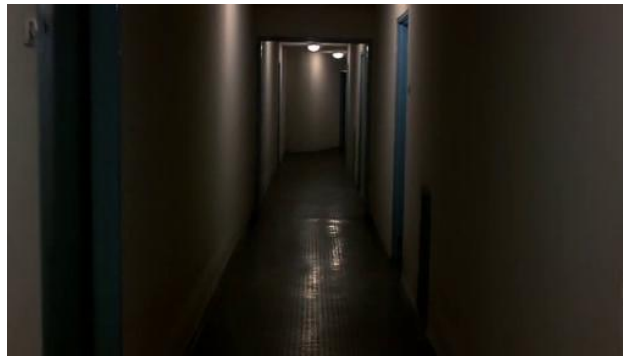
He aquí tres ejemplos, SUBMARINO, CACHÈ y MAGICAL GIRL, en los que los personajes se adentran en sus propios túneles. En la primera película, la salida

del personaje a su desesperanza es entrar en la cárcel, autoinculpándose de un crimen que no ha cometido.

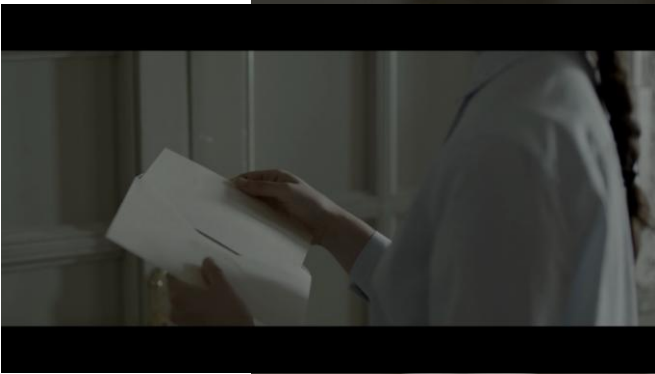
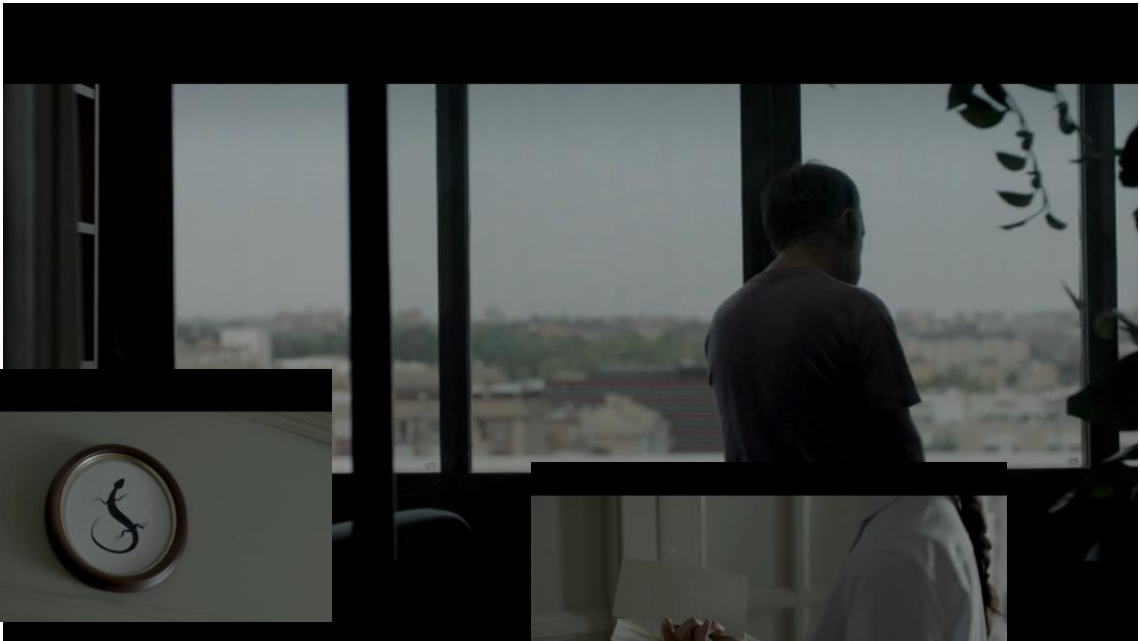


SUBMARINO, (Thomas Vinterberg, 2010, Dinamarca)

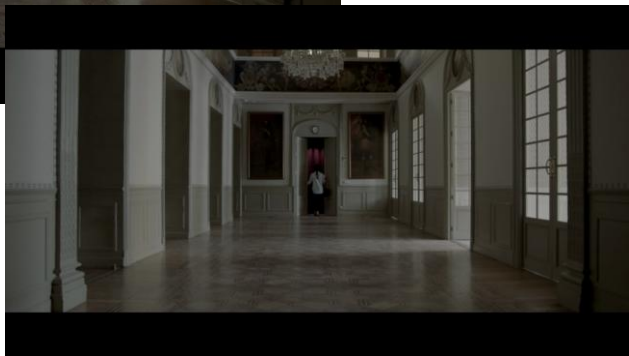
En CACHÉ, la vida burguesa de un presentador de televisión en Francia se desequilibra cuando comienza a recibir unas enigmáticas cintas de vídeo que le conducirán al encuentro de su propio abismo. El largo pasillo oscuro y estrecho, le conducirá a un apartamento en los suburbios de la ciudad para el encuentro con un horror que manifiesta una verdad olvidada de su propia infancia. Se trata de un antiguo criado argelino que sufrió la explosión de la casa familiar por su culpa: una mentira infantil que vuelve a buscarle desde su pasado, para confrontarle con las consecuencias del mal infringido a otro.



CACHÉ (Michel Haneke, 2005, Francia)

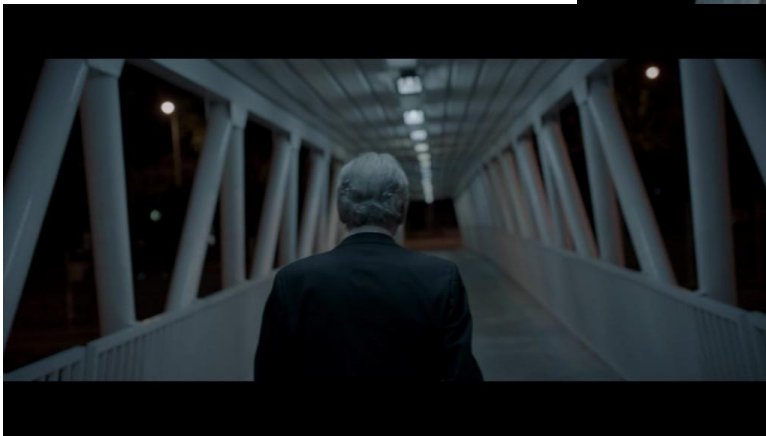


MAGICAL GIRL,
(Carlos Vermut, 2014,
España)





MAGICAL GIRL, (Carlos Vermut, 2014, España)



Tres personajes ante el abismo en *MAGICAL GIRL*: un padre convertido en extorsionador para conseguir dinero con que obtener un regalo a su hija enferma, de espaldas a la ventana. Bárbara, la mujer que debe prostituirse para pagar a su extorsionador: acepta la carta blanca que le lleva, como muestran las imágenes a la habitación del horror, representado por un lagarto, en donde se someterá a la voluntad de un perverso que le paga. Y por último, el viejo profesor de Bárbara, para quien salir de la cárcel, donde cumple condena por un crimen ya cometido para salvar a esta mujer, supone un horror en sí mismo. No conseguirá completar el puzle con el que entretiene su libertad antes de tener que volver en su ayuda para librarla de su extorsionador y vengar el daño que ella misma se ha impuesto.



CANINO (Giorgios Lanthimos, 2009, Grecia)



Los protagonistas de CANINO llevan los ojos vendados: y aunque es un juego que han inventado ellos para divertirse, también es la metáfora macabra de la vida que llevan, recluidos por sus padres en una casa desde su nacimiento, ajenos al mundo exterior y educados en una manipulación del significado de las cosas y del lenguaje mismo . Afuera, el negro abismo les espera...

Hay muchas maneras de estar encerrados: las imágenes de REQUIEM POR UN SUEÑO lo demuestran. Esta pareja de jóvenes guarda en un agujero el dinero que van ganando de la venta de drogas: es la imagen de una vida que se fragua ante sus decisiones, un oscuro abismo.

Abismo que también compartido por la madre de uno de ellos, encerrada en su casa, frente al televisor. El aislamiento con que afronta su vejez y su soledad le conduce hacia la drogadicción también. Sus pastillas de colores que toma por prescripción médica, como un remedio para adelgazar y la espera de la carta en su buzón (otro agujero abismante) para asistir a programa de TV que la lleve a un plató para vivir, por fin, su gran momento de gloria.



REQUIEM POR UN SUEÑO, (Darren Aronofsky, 2000, USA)



CELDA 211, (Daniel Monzón, 2009, España)



EL LECTOR (Stephen Daldry, 2008, USA)



TAKE SHELTER, (Jeff Nichols, 2011, USA)

Distintos momentos en los que el abismo se abre como un hueco, convierten a este motivo visual en una metáfora muy presente en los relatos que estudiamos. Tanto en CELDA 211, como en EL LECTOR, y en LUCÍA Y EL SEXO (págs. siguientes), aparecen isomorfismos de un abismo, agujeros negros que expresan una cierta impotencia ante la realidad que hay que enfrentar en cada caso.



LUCÍA Y EL SEXO, Julio Medem, 2001, España)



LUCÍA Y EL SEXO, Julio Medem, 2001, España)



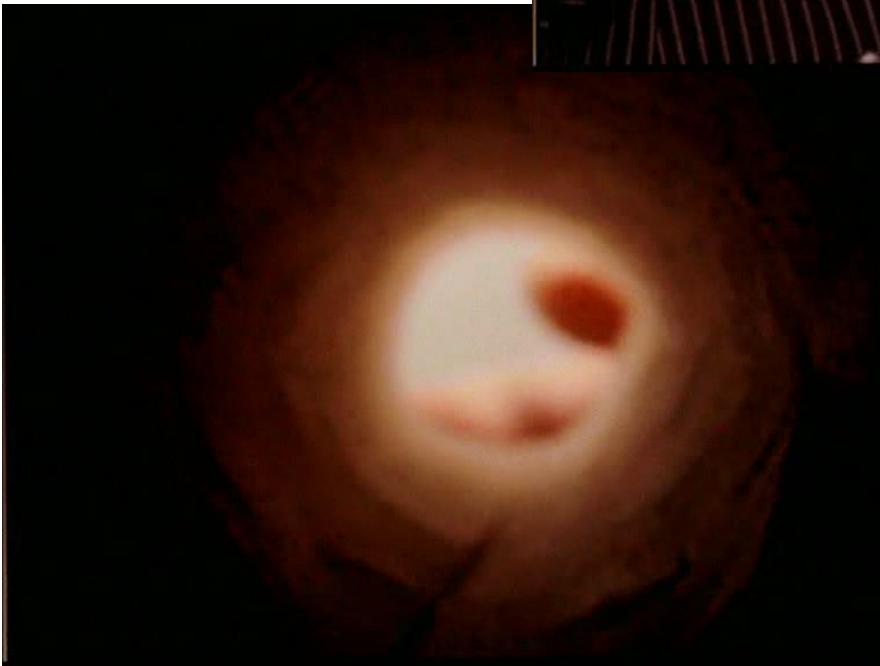
BABEL (A. González Iñárritu, 2006, USA-México)



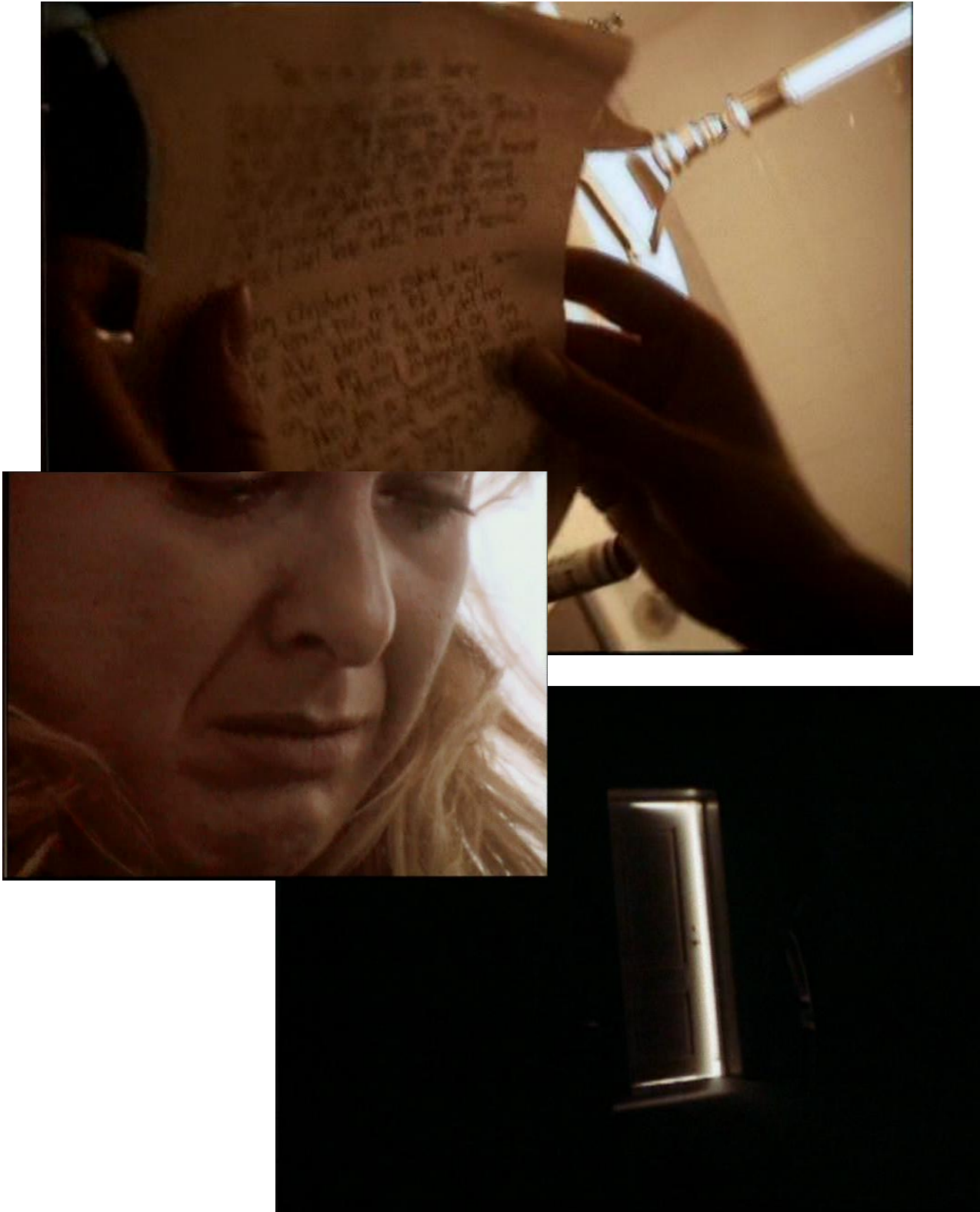
BABEL (A. González Iñárritu, 2006, USA-México)



La incertidumbre en BABEL se esconde en el punto de mira de un fusil. Tras el disparo fatal, será guardado por los dos hermanos en un agujero en la roca. La pareja de turistas norteamericanos, que viaja en autobús atravesando el desierto de Marruecos, lleva ya dentro de sí su propio abismo de incomunicación, y pronto lo van a encontrar representado en la herida que deja en el cuerpo de ella esa bala que vuela, disparada como parte de un juego infantil y que cambiará completamente el sentido de su viaje.



CELEBRACION, (Thomas Vinterberg, 1998, Dinamarca)



CELEBRACION, (Thomas Vinterberg, 1998, Dinamarca)

CELEBRACIÓN es una apuesta de Thomas Vinterberg por explicar distintas maneras en que tres hermanos afrontan el abismo abierto ante el suicidio de otra hermana. Christian, Helene, Michael y Linda (ya muerta) son los cuatro hijos de los Klingensfeld. Encaran, cada cual a su modo, un mismo drama que mantiene sus vidas en distintas facetas de amnesia, depresión y violencia.

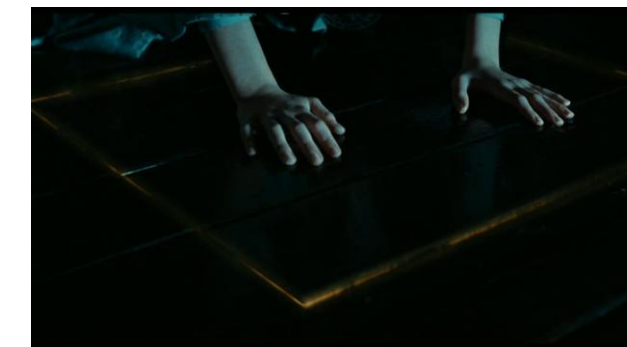
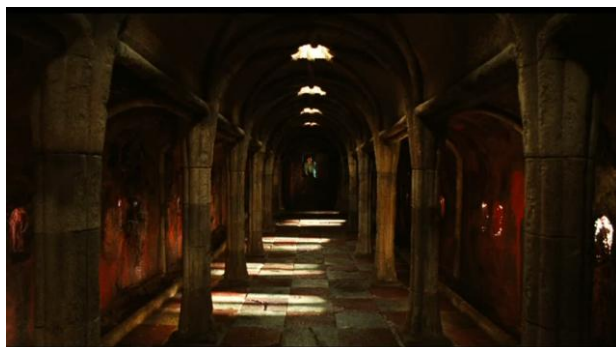
A Helene le ha sido asignada la habitación de Linda, cuyos muebles están tapados con sábanas blancas. Decide que, a pesar de ser el lugar en el que su hermana se suicidó, se quedará con la habitación. Acompañada por Lars, el mayordomo, comienza a recordar un juego infantil con el que habrá de hacer un sorprendente descubrimiento.

Encuentra la carta que ha dejado Linda para explicar los motivos de su suicidio. Lo primero que hace Helene, es lo único que sabe hacer, lo que ha estado haciendo siempre para sobrevivir, es abstraerse y negar la evidencia. Para ello, busca desesperadamente dónde esconder la carta de su hermana que acaba de leer, como si con eso consiguiera de algún modo esconder también dicha información a su propia mente, negar o reprimir la verdad. Encuentra un tubo de ansiolíticos y allí la introduce. La pantalla nos muestra un hueco desasosagante.

En otro ejemplo de huida infantil, el LABERINTO DEL FAUNO, cuenta cómo Ofelia utiliza su imaginación y su fantasía para escapar de una realidad que le resulta demasiado difícil de vivir. Los mundos imaginados son la solución que encuentra este relato para soportar el abismo, y entenderlo a través de la vivencia de experiencias fantásticas y en sí mismas también abismantes.



EL LABERINTO DEL FAUNO (Guillermo del Toro, 2006, España)





REVOLUTIONARY ROAD, (San Mendes, 2008, USA)

El abismo también es una decisión difícil de tomar. Una mujer ha corrido a lo profundo del bosque, huyendo de un problema con su marido y con su propia vida. Está embarazada y ello interfiere con los proyectos que se había forjado para sí misma y su familia. Debe enfrentar que aquello que haga va a condicionar esencialmente el devenir de su existencia.

En MILLION DOLLAR BABY, esa decisión abismante exige sobreponerse al dolor de la pérdida del ser amado y de tener que saltarse las convicciones que se han sostenido toda la vida. Para acceder al espacio donde puede triunfar al fin la anhelada paz, Maggie quiere ser desconectada de su respirador, quiere que su entrenador y maestro le ayude a poner fin a su trágica vida. El abismo que asalta a este hombre lo expresan los pasillos que se abren como túneles hacia el más allá.



MILLION DOLLAR BABY, (Clint Eastwood, 2004, USA)

IV.
LA CAÍDA



EL INTRUSO (Roger Michell, 2004, Reino Unido)



ANTICRISTO, (Lars Von Trier, 2009, Dinamarca)



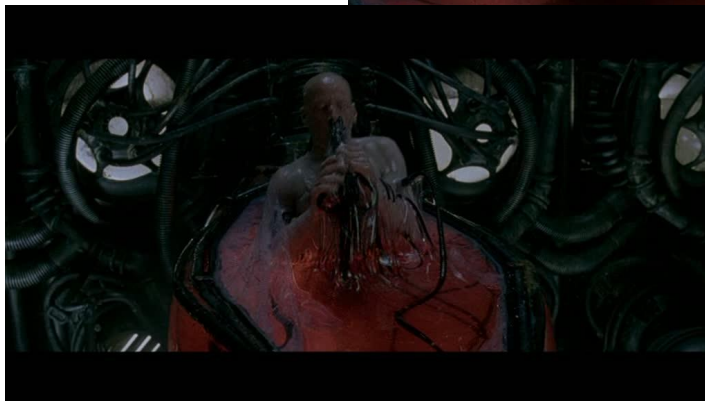
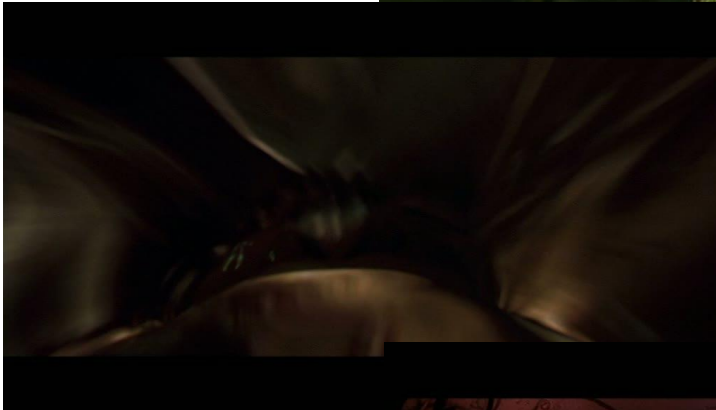
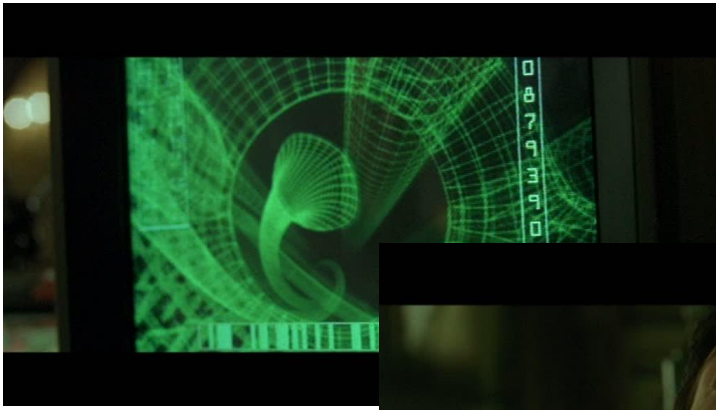
ANTICRISTO, (Lars Von Trier, 2009, Dinamarca)



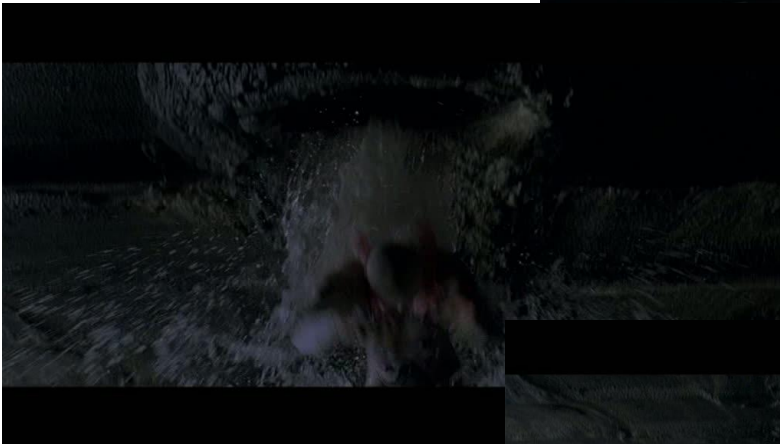
LUCÍA Y EL SEXO, (Julio Medem, 2001, España)



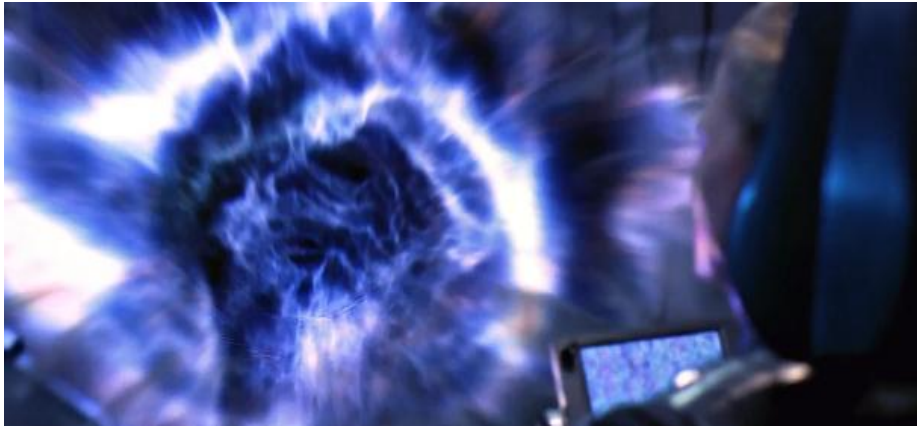
BEING JOHN MALKOVICH, (Spike Jonce, 1999, USA)



MATRIX, (Hnos. Wachowski, 1999, Australia)



MATRIX, (Hnos. Wachowski, 1999, Australia)



CONTACT (Robert Zemekis, 1998, USA)



INTERSTELLAR, (Christopher Nolan, 2014, USA)



CELDA 211, (Daniel Monzón, 2009, España)



CRASH, (Paul Haggis, 2004, USA)



EL HOMBRE SIN EDAD, (F. Ford Coppola, 2007, USA)



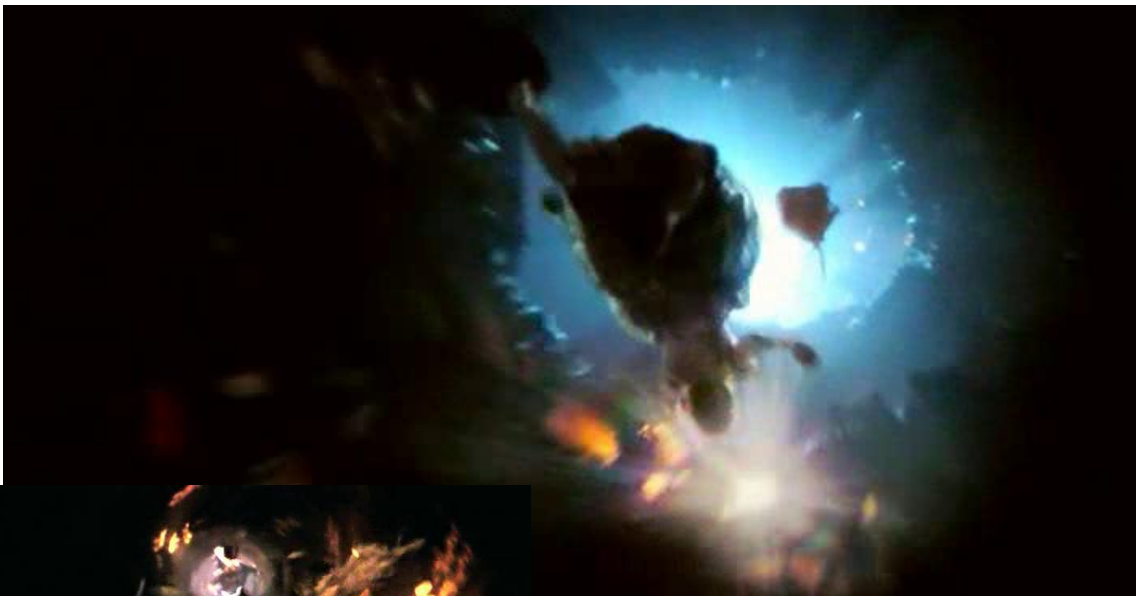
CELEBRACION, (Thomas Vinterberg, 1998, Dinamarca)



CHLOE, (Atom Egoyan, 2009, Canadá)



BATMAN BEGINS, (Christopher Nolan, 2005, USA)



ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS, (Tim Burton, 2010, USA)



LA CAZA, (Thomas Vinterberg, 2013, Dinamarca)



LA PIEDRA DE LA PACIENCIA, (Atiq Rahimi, 2012. Afganistán)



SLUMDOG MILLIONAIRE, (Danny Boyle y L. Tandan, 2008, Reino Unido)



ABRE LOS OJOS, (Alejandro Amenábar, 1997, España)



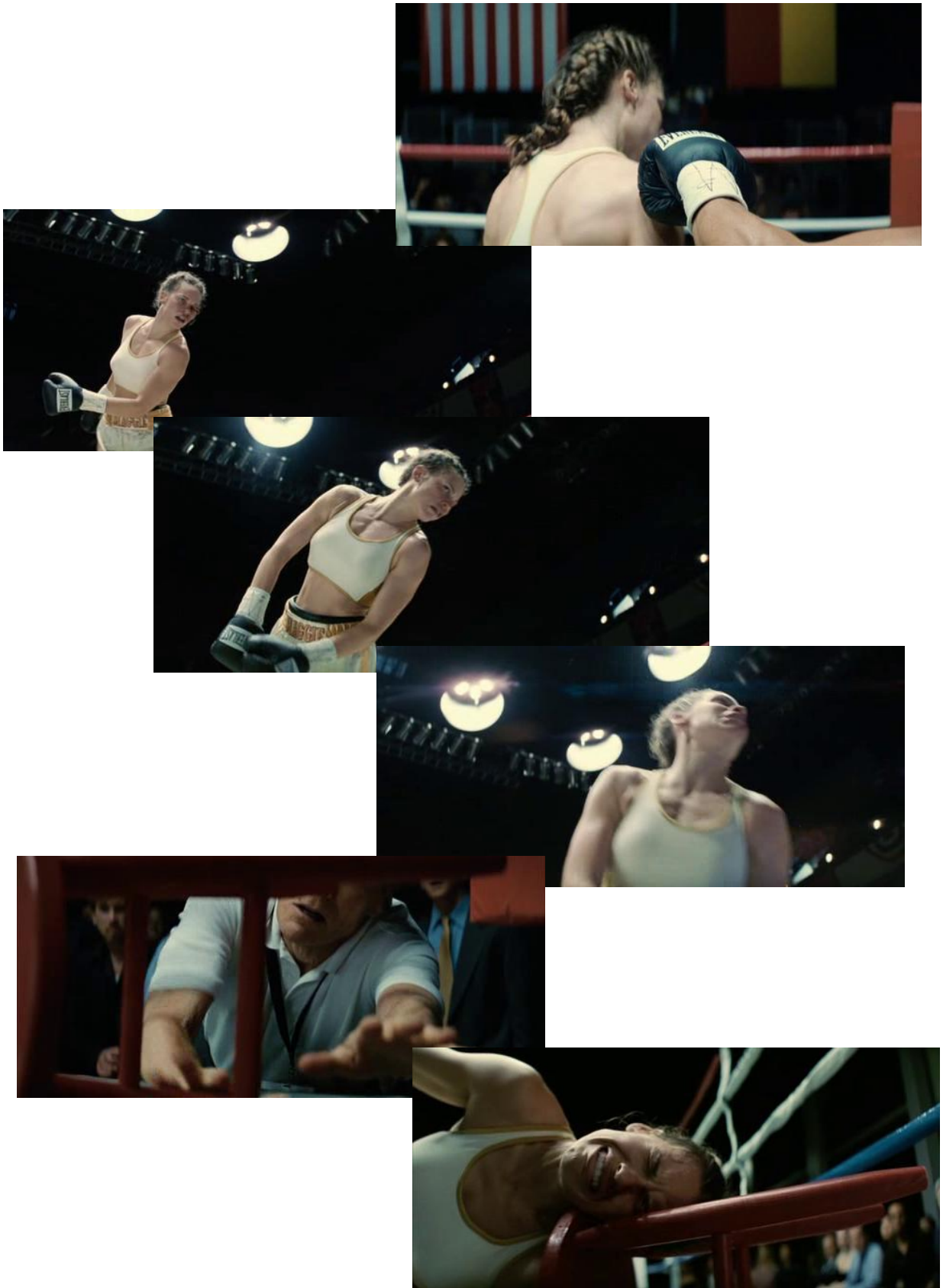
MATRIX, (Hnos. Wachowski, 1999, Australia)



REQUIEM POR UN SUEÑO, (Darren Aronofsky, 2000, USA)



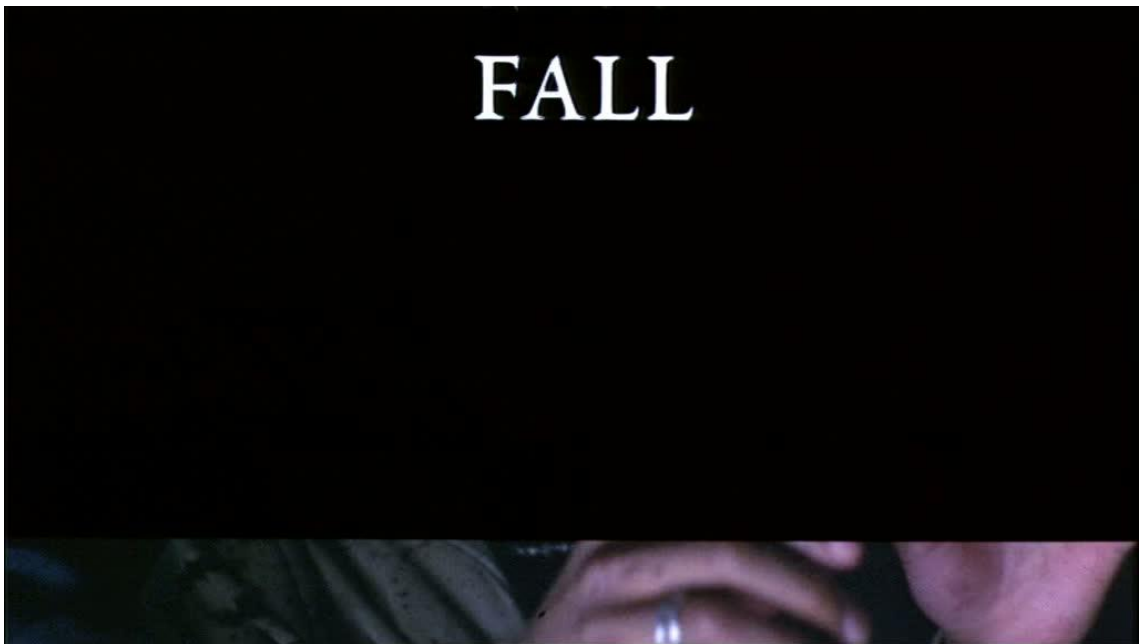
EL SECRETO DE SUS OJOS (Juan José Campanella, 2009, Argentina)



MILLION DOLLAR BABY, (Clint Eastwood, 2004, USA)



UNA HISTORIA VERDADERA, (David Lynch, 1999, USA)



REQUIEM POR UN SUEÑO, (Darren Aronofsky, 2000, USA)

El panel que acaba de ser visto, así como los que mostraremos a continuación, ha sido expuesto desnudo de texto. Estamos convencidos de que la funcionalidad del Atlas, alcanza su grado sumo en la exposición de las imágenes exentas. No obstante, puede ser añadida aquí una nota que correlacione las películas para permitir la mejor comprensión al lector de este trabajo. A pesar de que en cada uno de los relatos la caída puede ocurrir en momentos diferentes del devenir fílmico, siempre va a estar convocando el inicio de un nuevo estado que altera el rumbo del propio relato.

Las caídas pueden ser desde las alturas: un globo en EL INTRUSO, donde por azar el personaje principal va a quedar expuesto a una alteración de su tranquila vida de profesor (más o menos como ocurre en CACHÉ) y en un replanteamiento de su estabilidad emocional y psicológica. Otras veces, la caída se produce desde azoteas o pisos altos en edificios, tal como tiene lugar en MATRIX, SLUMDOG MILLIONAIRE, REQUIEM POR UN SUEÑO o ABRE LOS OJOS (en los tres primeros casos son caídas míticas, imaginadas o soñadas y en el tercero para resolver precisamente una situación onírica y ajena a la realidad). La caída aquí va a hacer que los personajes salgan del universo de lo onírico o se replanteen la estabilidad y realidad de su relación con el espacio-tiempo, con el sueño y con lo real.

En otras ocasiones son la llamada de un agujero negro (ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS; BATMAN BEGINS; LUCÍA Y EL SEXO; BEING JOHN MALKOVICH...) que los abisma hacia las profundidades: las del reino de las maravillas al que viaja Alicia al caer por la madriguera; las profundidades en donde se conoce el miedo incontrolable –la fobia– que otorgará a Batman suficiente fuerza para alcanzar superpoderes; la imaginaria caída de Lucia hacia reinos abisales del mar y del inconsciente para explorar la isla desde abajo...o para lograr revertir la historia y volver a un punto desde donde reescribirla y finalmente, en la película de Spike Jonce, atravesar una puerta que da acceso al interior de otra persona. La caída entendida como acceso a territorios inaccesibles por caminos convencionales. Hay caídas, como en MATRIX, que narran de manera precisa ese viaje al fondo de uno mismo.

Hay caídas, como la del bebé en ANTICRISTO, que desenlazan la psicosis y adentran en el abismo del bosque psíquico de una madre embrujada de dolor y placer y de un padre que pretende controlar lo incontrolable mediante mecanismos de la psicología cognitivo-conductual que no logra contener el inconsciente dentro de límite alguno. Hay caídas que ponen en evidencia el universo desbordante de la locura, como parte inherente a la naturaleza humana.

Existen caídas aparejadas al dolor físico y a la herida: UNA HISTORIA VERDADERA, CRASH, CELDA 211, MILLION DOLLAR BABY, que van a representar un vuelco hacia el apego / desapego o el fin de las relaciones familiares, emocionales y afectivas con seres muy cercanos. REQUIEM POR UN SUEÑO ha conectado la caída con la herida. Caer, muchas veces es quedar herido; a veces, también implica quedar salpicado por la sangre de quien cae herido, lo veremos también en UNA HISTORIA DE VIOLENCIA.

En los casos de LA CAZA y LA PIEDRA DE LA PACIENCIA, la caída viene desde fuera: un objeto irrumpe desde el exterior para perturbar la paz. En la película danesa, una piedra entra por la ventana de la cocina interrumpiendo una conversación entrañable entre padre e hijo, fatídico anuncio del desgraciado asesinato de su perro. En el caso de la película afgana, un proyectil cercano destroza los cristales de la casa en donde la mujer asiste a su marido moribundo. Las ventanas ya no protegen, van a quedar cubiertas con un vulnerable plástico...

Hay caídas que son venganzas. En CELEBRATION traen el orden perdido: un hijo que pega a un padre y, por fin, lo baja de un pedestal de autoridad inmerecida construido sobre el abuso y la humillación de sus vástagos. En este caso, la caída del padre tiene una dimensión redentora para el clan y reordena toda la constelación familiar. Por su parte, en el film de Egoyan, CHLOE cae por una ventana en un gesto que se advierte suicida, como dejándose ir hasta el final en su delirante persecución del deseo y la pasión... Hay caídas que reparan una injusticia y restablecen el orden como en EL SECRETO DE SUS OJOS.

En fin, algunas caídas son viajes de ciencia ficción, CONTACT o INTERSTELLAR, en donde los agujeros de gusano contribuyen a la expresión de una realidad espacio-temporal nueva. Los hemos utilizado en este panel como

caída, dado que marcan la entrada (expresada, como hemos visto, de manera vertiginosa y casi violenta), a través de saltos interdimensionales, en otros universos desde donde los personajes comprenden la vida, la mente y la naturaleza de su existencia desde otra perspectiva.

V.
LA HERIDA



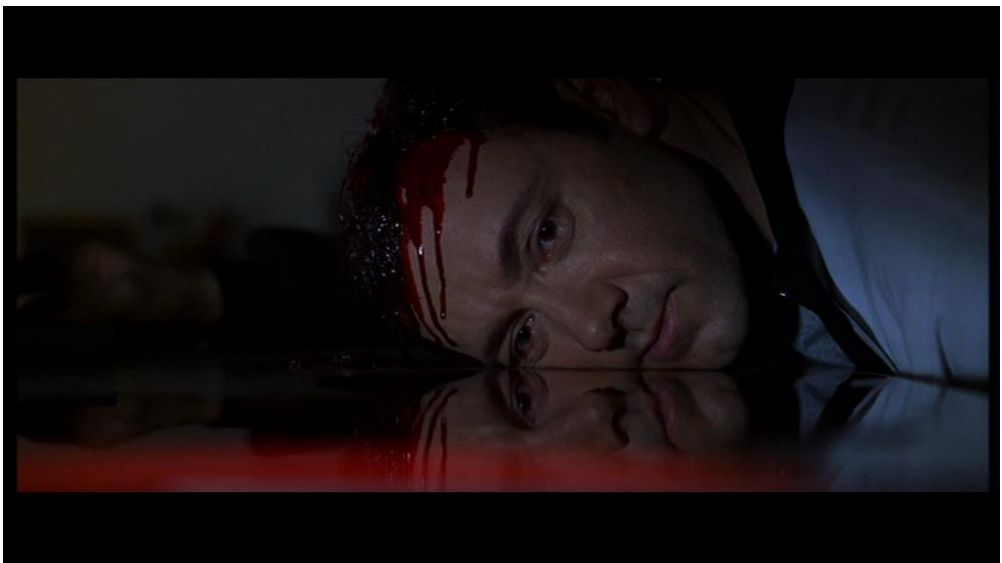
EL INTRUSO (Roger Michell, 2004, Reino Unido)



LA VIDA DE LOS OTROS (F. Henckel von Donnersmack, 2006, Alemania)



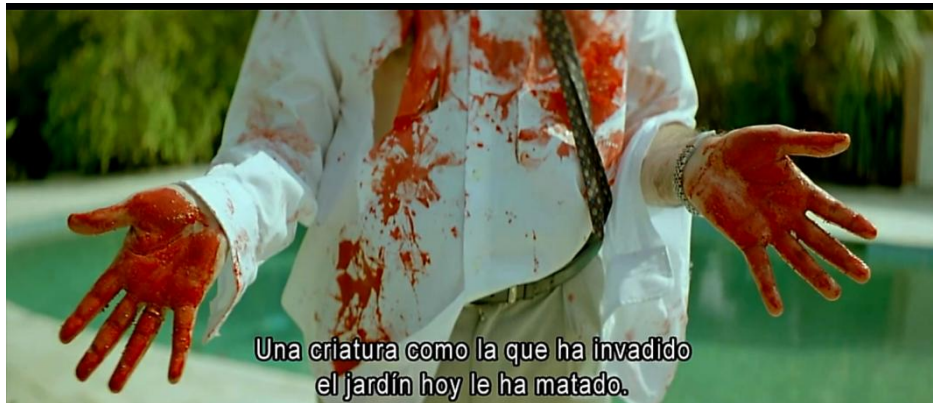
BABEL (A. González Iñárritu, 2006, USA-México)



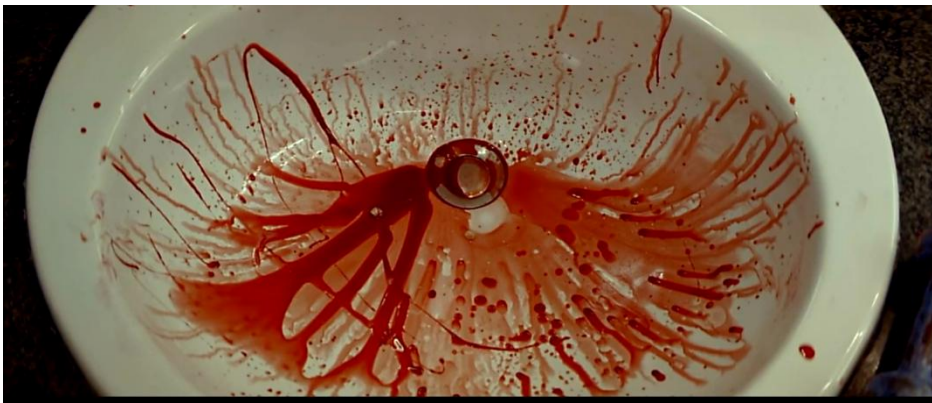
AMERICAN BEAUTY, (Sam Mendes, 1999, USA)



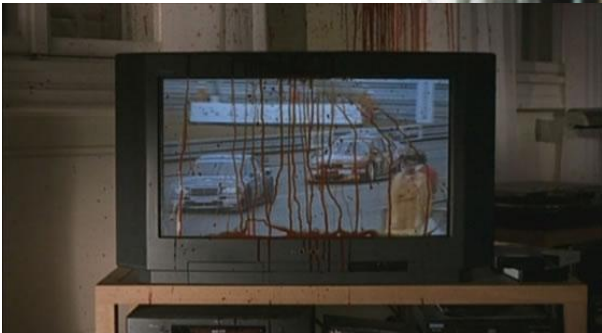
CACHÉ (Michael Haneke, 2005, Francia)



CANINO, (Giorgos Lanthimos, 2009, Grecia)



CANINO, (Giorgios Lanthimos, 2009, Grecia)



FUNNY GAMES, (Michael Haneke, 2007, USA)



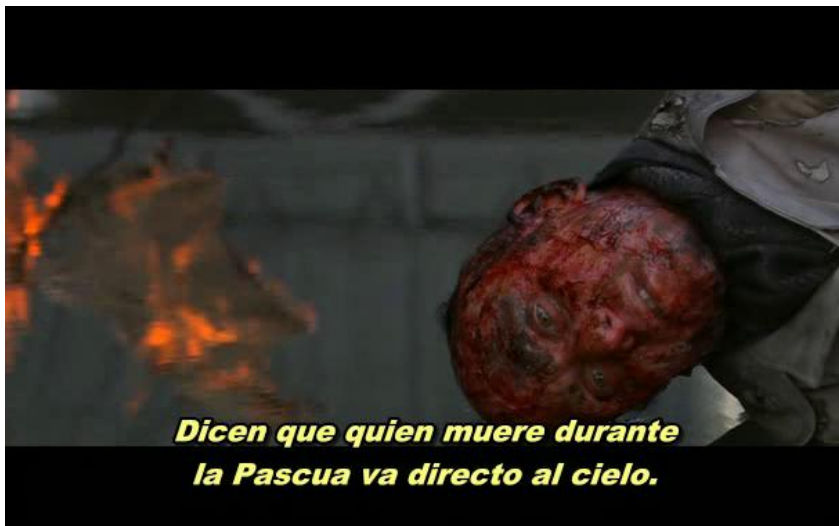
UNA HISTORIA DE VIOLENCIA (David Cronenberg, 2005, USA)



CAMINO A PERDICIÓN, (Sam Mendes, 2002, USA)



CHLOE, (Atom Egoyan, 2009, Canadá)



EL HOMBRE SIN EDAD, (Francis Ford Coppola, 2007, USA)



LA OLA, (Dennis Gansel, 2008, Alemania)



LA PIEDRA DE LA PACIENCIA (Atiq Rahimi, 2012, Afganistán)



LA PIEDRA DE LA PACIENCIA (Atiq Rahimi, 2012, Afganistán)



LA PIEDRA DE LA PACIENCIA (Atiq Rahimi, 2012, Afganistán)



MATRIX, (Hermanos Wachosky, 1999,

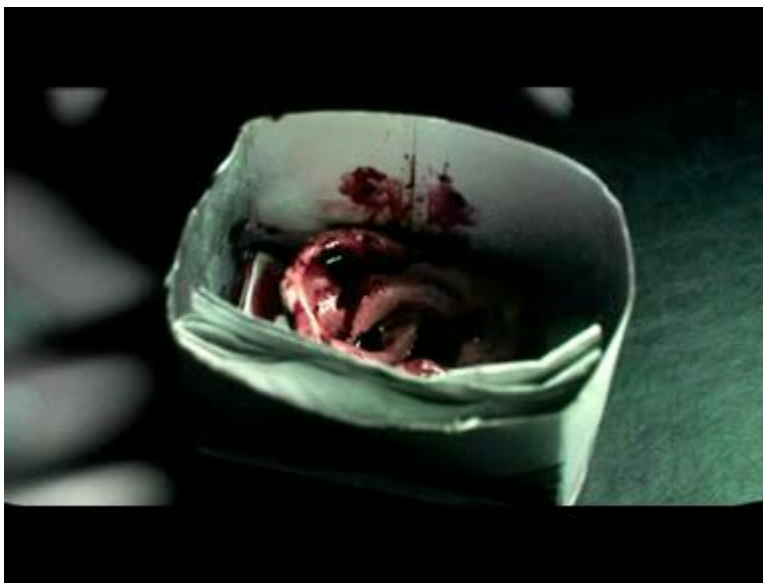


MATRIX, (Hermanos Wachosky, 1999, Australia)



CELDA 211, (Daniel Monzón, 2009, España)





CELDA 211, (Daniel Monzón, 2009, España)



SUBMARINO, (Thomas Vinterberg, 2010, Dinamarca)



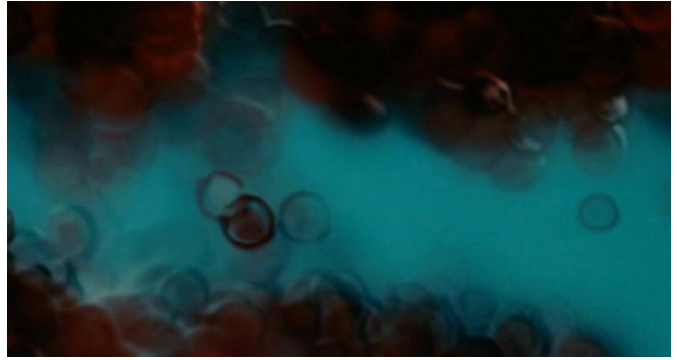
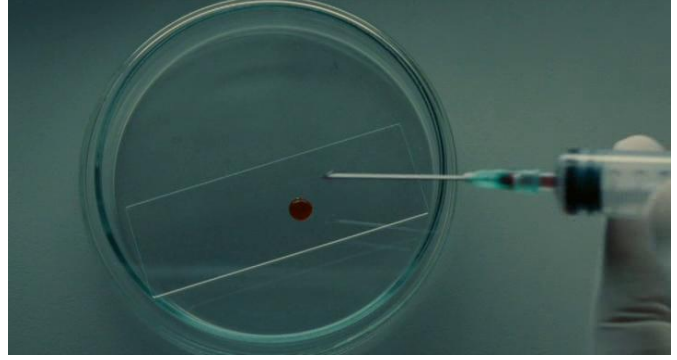
DE OXIDO Y HUESO (Jacques Audiard, 2012, Francia)



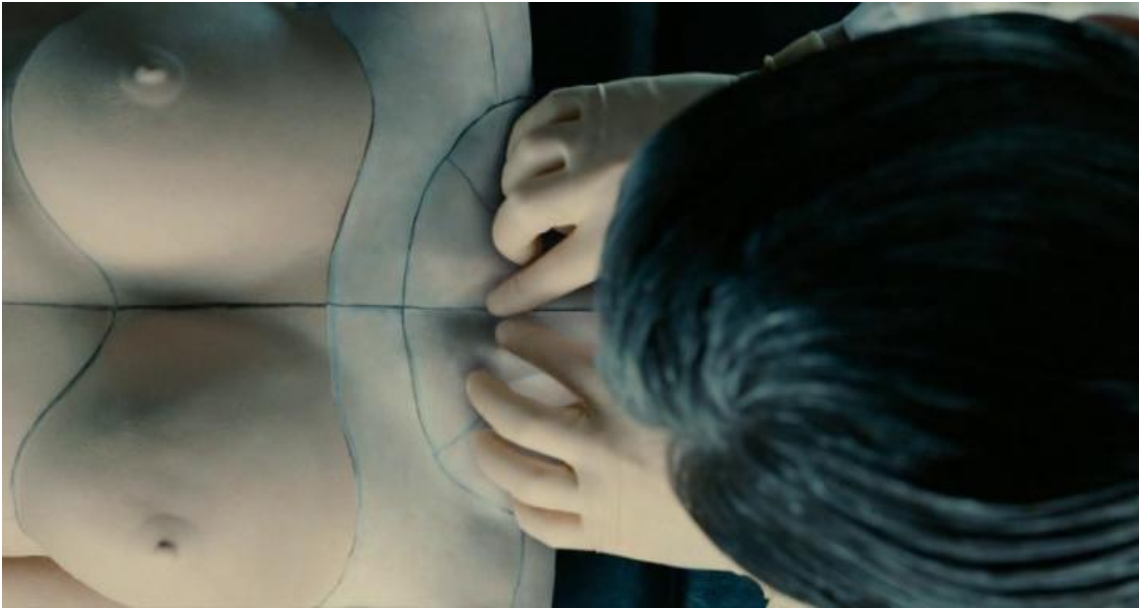
CELDA 211, (Daniel Monzón, 2009, España)



REVOLUTIONARY ROAD (Sam Mendes, 2008, USA)



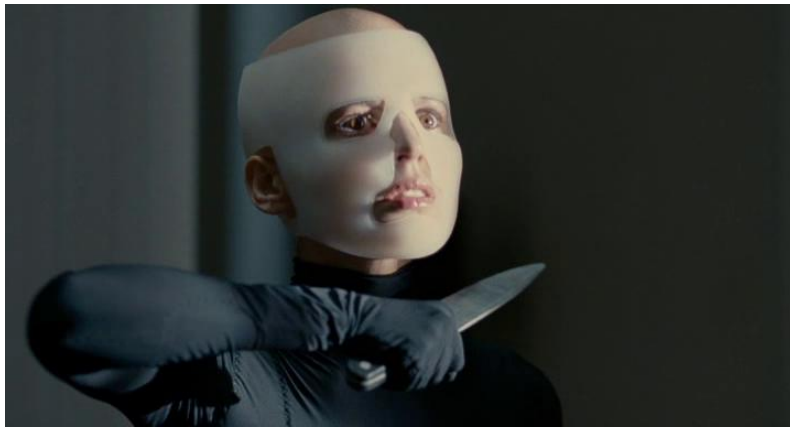
LA PIEL QUE HABITO, (Pedro Almodóvar, 2011, España)



LA PIEL QUE HABITO, (Pedro Almodóvar, 2011, España)



LA PIEL QUE HABITO, (Pedro Almodóvar, 2011, España)



LA PIEL QUE HABITO, (Pedro Almodóvar, 2011, España)



EL BOSQUE (M. Night Syamalan, 2004, USA)



ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS (Tim Burton, 2010, USA)



EL LABERINTO DEL FAUNO (Guillermo del Toro, 2006,
España)



LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS (Isabel Coixet, 2005, España)



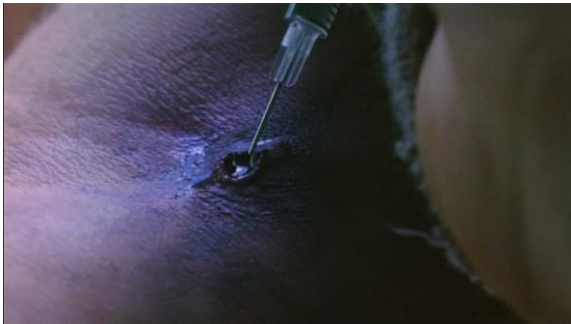
LEJOS DE LA TIERRA QUEMADA (Guillermo Arriaga, 2008, USA)



LA HERIDA (Fernando Franco, 2013, España)



EL CLUB DE LA LUCHA, (David Fincher, 1999, USA)



REQUIEM POR UN SUEÑO, (Darren Aronofsky, 2000, USA)



ANTICRISTO (Lars Von Trier, 2009, Dinamarca)



GRAN TORINO, (Clint Eastwood, 2008, USA)



MIL VECES BUENAS NOCHES, (Erik Poppe, 2014, Noruega- Irlanda)



MAGICAL GIRL, (Carlos Vermut, 2014, España)



EL ARCO, (Kim Ki-duk, 2005, Corea del Sur)



EL ARCO, (Kim Ki-duk, 2005, Corea del Sur)



EL PIANISTA (Roman Polanski, 2009, Reino Unido)



GRAN TORINO, (Clint Eastwood, 2008, USA)

Las heridas suelen estar aparejadas a la caída, a la sangre y al dolor. Lo hemos visto en el panel, predomina la sangre derramada y su rojo inapelable. La naturaleza de dichas heridas es diversa y su origen también. En muchos casos la herida que se muestra en el cine procede de la violencia que algunos humanos ejercen sobre los cuerpos de otros. Cuando es así, es frecuente el uso de armas de fuego o de armas blancas.

La herida a veces ocurre como consecuencia de una deriva psicótica de un individuo que impone su locura en la agresión sobre otro. Esto lo muestran películas como EL INTRUSO donde una mujer es apuñalada aparentemente sin sentido; en FUNNY GAMES donde toda una familia es víctima del macabro juego de dos

enigmáticos jóvenes; *MAGICAL GIRL* donde se cumple un mandato de muerte por un amor desquiciado y destructivo; en *ANTICRISTO*, ya lo hemos visto... una mujer taladra de modo atroz el cuerpo del esposo con un berbiquí; *LA PIEL QUE HABITO* extiende a todos los centímetros del cuerpo, con una meticulosidad delirante, esa herida que hace mudar la piel y de sexo a un individuo por imposición y venganza de un médico loco que acaba enamorado de su propia creación. *CHLOE* tampoco escapa al cambio de los afectos que tornan el amor en odio y en venganza para dañar por despecho. *AMERICAN BEAUTY* expresa la herida como consecuencia de un radical violento de origen militar, hómofobo y frustrado que se confunde para acabar con la vida del infortunado y desprevenido protagonista. *CANINO* es una buena muestra de cómo se infringe violencia sobre los cuerpos de otros para conjurar una supuesta y terrible amenaza: así hemos visto el cuerpo de un gato destrozado; pero también la herida sobre el cuerpo propio, cuando una de las jóvenes como un acto claramente subversivo en medio de esa realidad delirante, se rompe los dientes frente al espejo

En *CACHÉ* la herida viene a expresar, sin dejar muy claro su origen, un pasado que regresa para desbaratar el olvido y machacar la cotidianidad de quien no puede soportar la culpa.

La venganza y la mafia, como expresión de la violencia social psicotizada como causa de las heridas en *UNA HISTORIA DE VIOLENCIA*, donde el protagonista debe asumir también un pasado que vuelve a pasar factura. También es esta la causa en *CAMINO A PERDICIÓN*, donde un padre que trabaja para la mafia tratará de evitar por todos los medios que su hijo mayor siga su ejemplo, una vez que la tragedia les ha tocado de lleno con el asesinato de la esposa y del hijo menor. Su cuerpo yacente, será sostenido por su hijo en una escena irreversible tras una huida imposible.

Cuando la violencia social es la causa las heridas, podemos ver cómo los colectivos se enajenan, como ocurre en *CELDA 211* o en películas que narran el impacto de la guerra: *LA PIEDRA DE LA PACIENCIA*, *MIL VECES BUENAS NOCHES*, *EL LABERINTO DEL FAUNO*, *LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS*, *EL PIANISTA*... La locura colectiva se apodera de los cuerpos de aquellos que encuentra a su paso.

También por accidente suceden las heridas, como es el caso de EL HOMBRE SIN EDAD, en donde un hombre es alcanzado por un rayo. CRASH también muestra heridas que ocurren por azar, como lo hace LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS.

Resulta muy significativo que casi la mitad de las películas muestren la herida como un ejercicio autolesivo desde distintos ángulos que van de lo patológico a la frustración o la culpa. En el primer caso nos encontramos con MAGICAL GIRL, LA HERIDA, CELDA 211, EL CLUB DE LA LUCHA, SUBMARINO, LA OLA, CHLOE..., y ya lo hemos mencionado CANINO. En GRAN TORINO la herida nace de la frustración y los deseos de venganza y aparece como un sacrificio en donde se entrega el propio cuerpo para la redención de una pasada culpa. Lo mismo sucede con las autolesiones que se infringe la protagonista de LEJOS DE LA TIERRA QUEMADA, quien no puede dejar de sentirse culpable del accidente en que murió su madre con su amante.

Algunas heridas suceden a manos de una bestia en medio del bosque, en universos oníricos y fantásticos, véase ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS, EL BOSQUE o EL LABERINTO DEL FAUNO...

Hay cicatrices que dejan marca de una herida primordial en el cuerpo, como ocurre en MATRIX, donde también es posible entender que la mente responde cuando se viven las heridas en los mndo virtuales con heridas que tienen su reflejo en los cuerpos físicos: Neo sentado en una silla, sangra por la boca cuando es golpeado en la Matrix.

¿Hacia dónde conducen esas heridas? Los personajes a veces sucumben y mueren sin lograr encontrar una dimensión de sentido al dolor y al sufrimiento. Ocurre en muchas de las películas que hemos investigado.

VI.
LA IMAGEN ÚTERO



MELANCOLÍA (Lars von Trier, 2011, Dinamarca)



ALGO EN COMÚN (Zach Braff, 2004, USA)



ALGO EN COMÚN (Zach Braff, 2004, USA)



AMERICAN BEAUTY, (Sam Mendes, 1999, USA)



BIG FISH (Tim Burton, 2003, USA)



BEING JOHN MALKOVICH, (Spike Jonce, 1999, USA)



EL INTRUSO (Roger Michell, 2004, Reino Unido)



MINORITY REPORT, (Steven Spielberg, 2002, USA)



GRAN TORINO, (Clint Eastwood, 2008, USA)



CANINO, (Giorgios Lanthimos, 2009, Grecia)



CELEBRACION, (Thomas Vinterberg, 1998, Dinamarca)



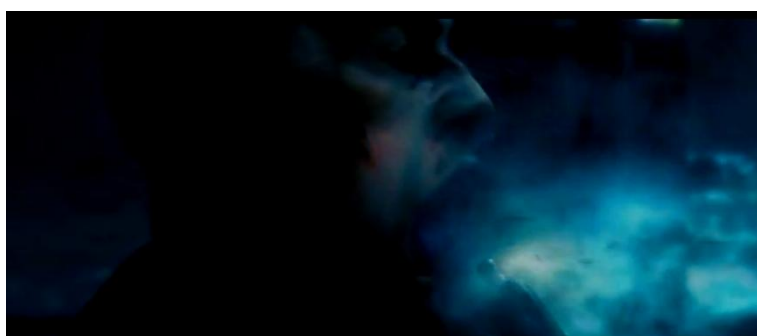
CRASH, (Paul Haggis, 2004, USA)



DESPEDIDAS, (Yojiro Takita, 2008, Japón)



EL ARCO, (Kim Ki-duk, 2005, Corea del Sur)



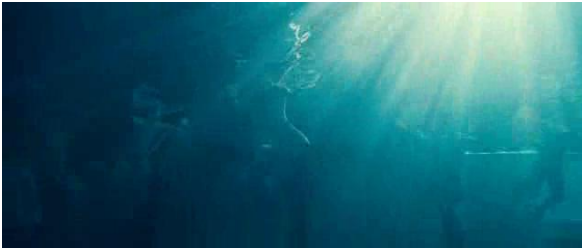
EL CLUB DE LA LUCHA (David Fincher, 1999, USA)



EL LABERINTO DEL FAUNO (Guillermo del Toro, 2006, España)



THE READER (Stephen Daldry, 2008, USA)



LA OLA, (Dennis Gansel, 2008, Alemania)



COMME ÇA

FILM SOCIALISME, (Jean-Luc Godard, 2010, Francia)



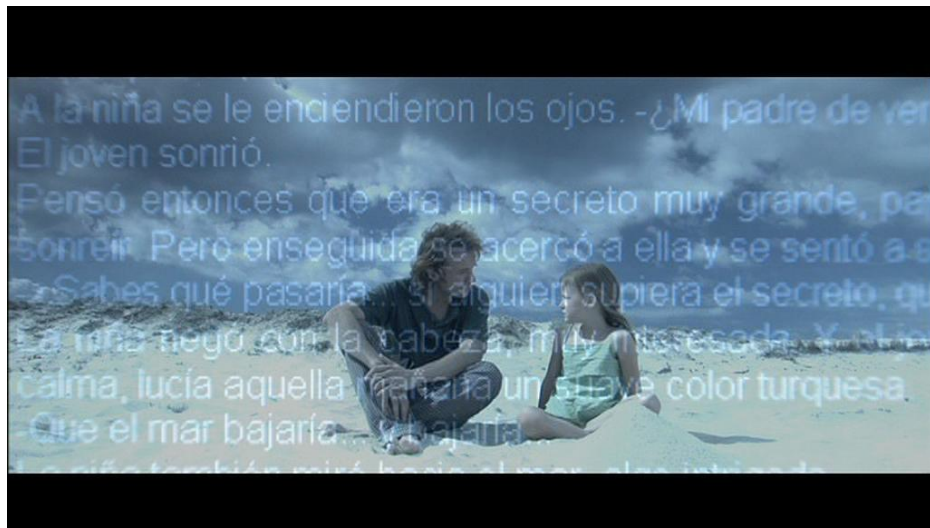
HIERRO 3, (Kim Ki-duk, 2004, Corea del Sur)



LA VIDA DE LOS OTROS (F. Henckel von Donnersmack, 2006, Alemania)



LUCÍA Y EL SEXO (Julio Medem, 2001, España)



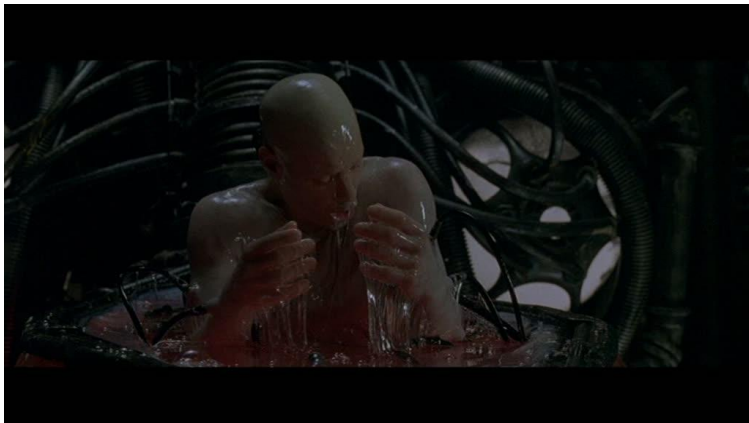
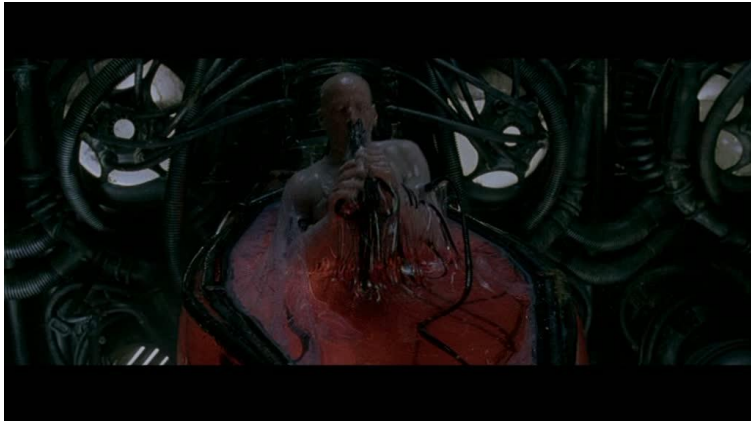
LUCÍA Y EL SEXO (Julio Medem, 2001, España)



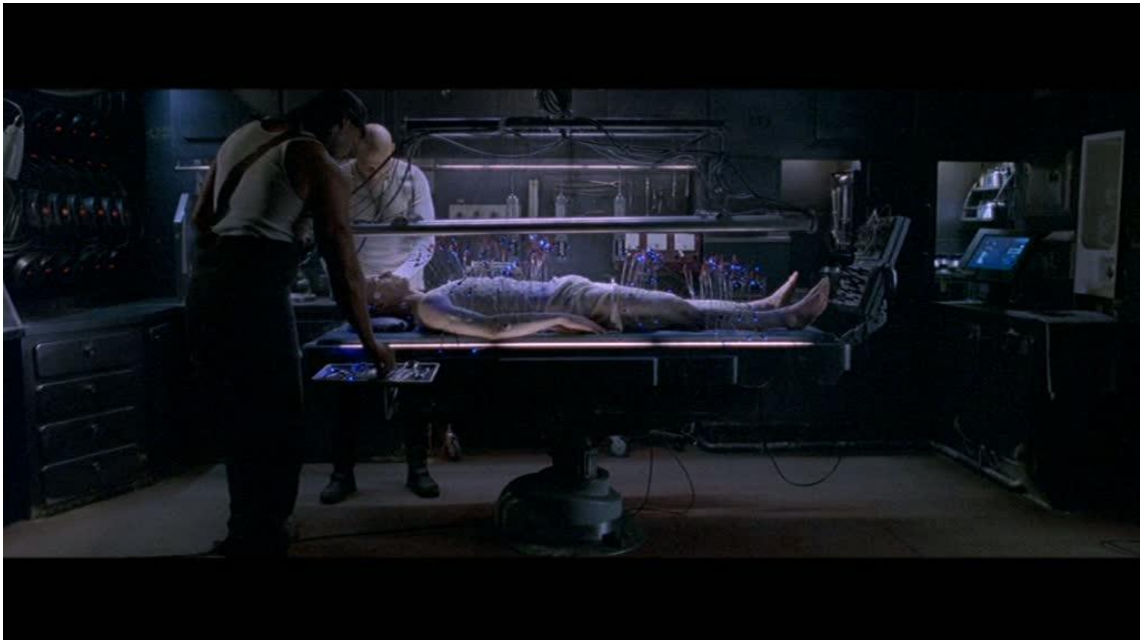
LUCÍA Y EL SEXO (Julio Medem, 2001, España)



MAGICAL GIRL, (Carlos Vermut, 2014, España)



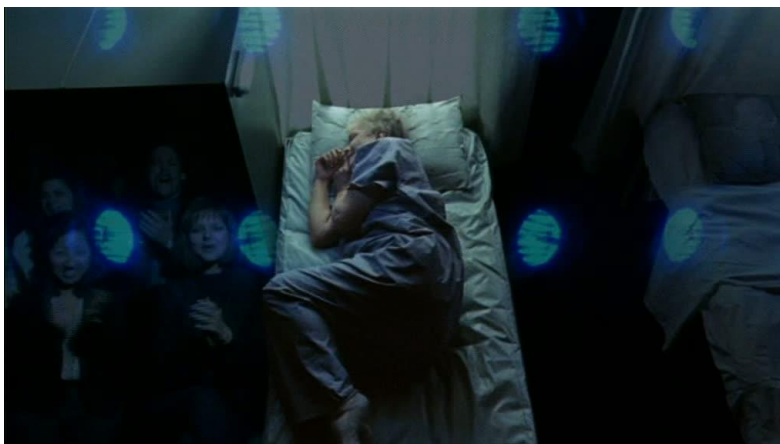
MATRIX, (Hnos. Wachowski, 1999, Australia)



MATRIX, (Hnos. Wachowski, 1999, Australia)



REQUIEM POR UN SUENO, (Darren Aronofsky, 2000, USA)





REVOLUTIONARY ROAD, (Sam Mendes, 2008, USA)

Este mapa que se acaba de mostrar, recoge momentos visuales que han sido asociados con una experiencia uterina. Imágenes que, en cierto modo recogen cuerpos en una suerte de levedad o ingravidez acogedora, cuando no el anhelo de ella.

Los paneles anteriores, especialmente los tres últimos, referidos al abismo, la caída y la herida, han ido trazando un recorrido hacia el encuentro con la gravedad, con el suelo, con lo profundo, con lo real, que se marca por una amenaza de pérdida de referentes, de bases...en donde el suelo se abre, por donde se cae en esas discontinuidades.

Al observar estas imágenes uterinas resalta la presencia del agua, el color azul, una cierta calma de recogimiento y abrazo que contrasta con la furia, el ruido y el vértigo asociados a los anteriores mapas. La presencia de bañeras, piscinas, imágenes subacuáticas, los cuerpos en posición fetal... se evidencia como un eco visual demasiado difícil de eludir. Como un contrapunto a la violencia del rojo de la sangre mediante el azul del agua.

Sin embargo, no siempre es así de nítido: cuando en esos espacios uterinos se concita la pasión, aparece el color rojo como en AMERICAN BEAUTY y en THE READER donde se nombra la gestación de un encuentro sexual. Por otro lado, también en MATRIX el útero es rojo. Tras tomar la pastilla su viaje le conducirá a la conciencia uterina, Neo adquiere una comprensión que le obliga a cambiar su imagen de lo que las cosas son: la humanidad recluida en grandes criaderos/úteros donde los hombres son utilizados para alimentar al sistema.

Vale la pena señalar que, en una película con deriva psicótica como EL CLUB DE LA LUCHA, el útero aparece congelado. En sus ensoñaciones, la cueva a la que accede el protagonista en sus visualizaciones es una cavidad de hielo donde encuentra a su amada: una experiencia uterina le lleva a dejar de sentir, no hay comprensión del calor materno, no hay conexión con la vida, pues allá dentro es imposible que arraigue nada.

En las escenas finales de REQUIEM POR UN SUEÑO los cuatro personajes completamente desestructurados y aislados, adoptan una postura fetal como en busca de ese espacio de reparación y reconexión soñado.

Dos úteros se contruyen visualmente en los finales de MELANCOLÍA y REVOLUTIONARY ROAD. En la película de Von Trier, una solución lúdica de Justine trata de acoger el pánico de su hermana Claire y de su sobrino ante la llegada del planeta que destruirá La Tierra: curiosamente, un espacio abierto que provee la impresión de protección ante la catástrofe. Los personajes cierran los ojos, sentados en círculo.

Un sensación parecida ofrece el mapa en REVOLUTIONARY ROAD, donde el personaje de Di Caprio, un padre que ha visto cómo su vida familiar se demoronaba con la muerte de su mujer, queda inscrito en una especie de útero compuesto por el columpio donde se balancean sus dos hijos.

El útero convoca a una gestación. Algo nuevo está creciendo en su interior. MATRIX lo revela tras la recogida de Neo por Trinity y Morfeo...

El espacio del baño en HIERRO 3, DESPEDIDAS, GRAN TORINO, LA VIDA DE LOS OTROS, EL LABERINTO DEL FAUNO y CELEBRACIÓN, remite a un instante en el que los personajes conectan con su dolor y son invadidos completamente por sus mundo emocionales.

En ocasiones, sencillamente en el agua se busca silencio, acabar con una preocupación y liberar la presión: LA OLA, BEING JOHN MALKOVICH, FILM SOCIALISME, LUCÍA Y EL SEXO, donde también el agua representa el encuentro con espacios del inconsciente que revelen una verdad oculta u olvidada.

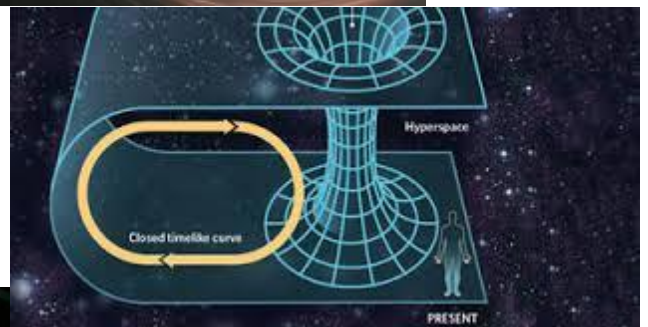
ALGO EN COMÚN y BIG FISH recogen el instante de la bañera como la metáfora de la fusión de los cuerpos, de la ternura del abrazo y de la sensación de paz que da "sentirse en casa". El agua también es el espacio al que se acude para el gran encuentro final, el hijo que en la fantasía onírica de BIG FISH conduce a su padre hacia el río en la hora de la muerte.

Pero también el útero puede ser ese gran enigma: la pieza para completar el puzle, donde las cosas aparecen y desaparecen como por arte de magia, como en MAGICAL GIRL.

VII.
EL AGUJERO DE GUSANO



INTERSTELLAR, (Christopher Nolan, 2015, USA)

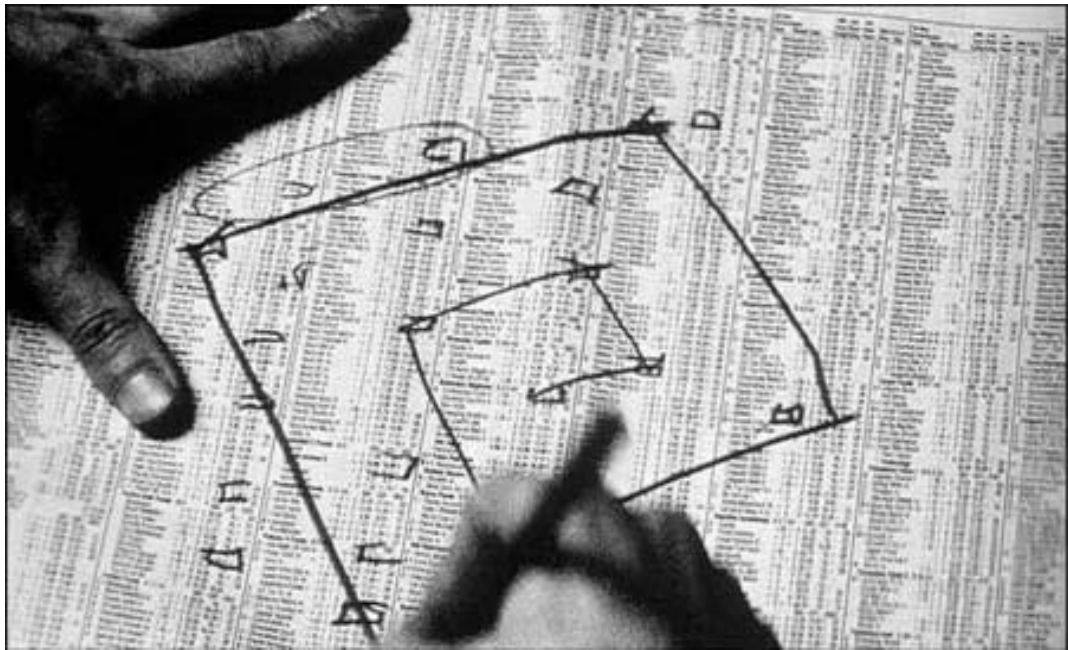
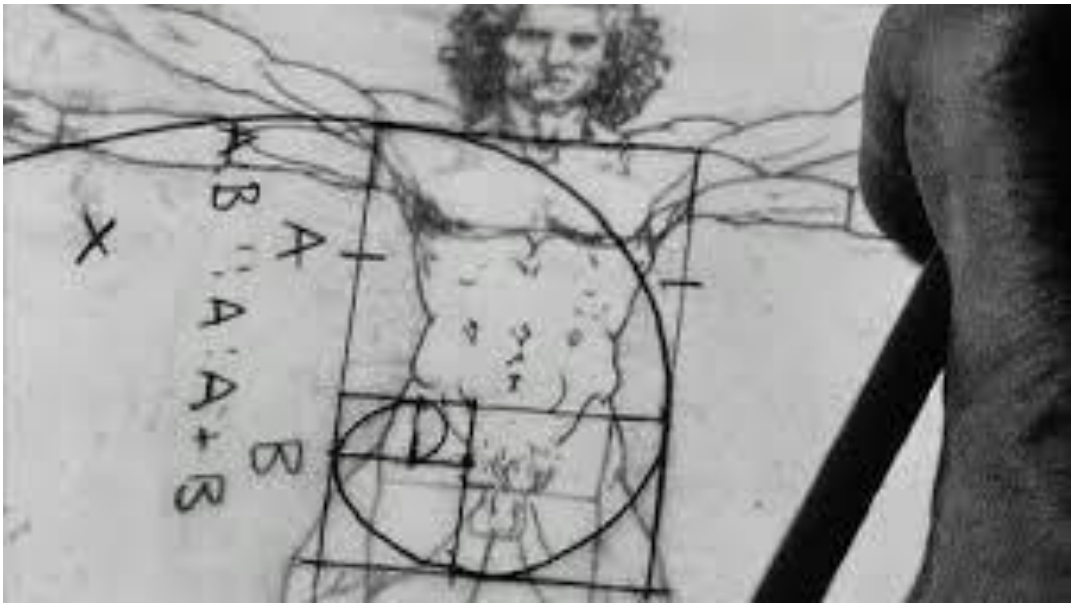




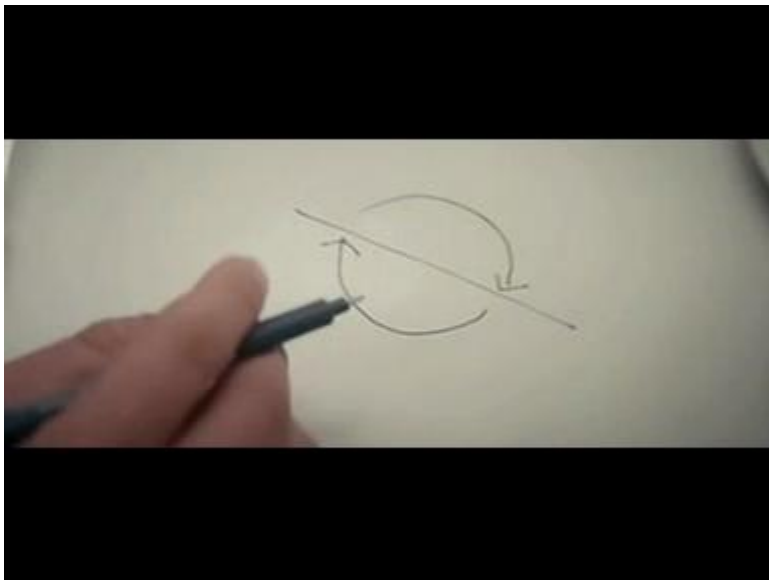
UNA HISTORIA VERDADERA, (David Lynch, 1999, USA)



FILM SOCIALISME, (Jean-Luc Godard, 2010, Francia)



PI (D. Aronosfsky, 1988, USA).



ORIGEN (Christopher Nolan, 2010, USA)



MELANCOLÍA (Lars Von Trier, 2011, Dinamarca)



EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON (David Fincher, 2008, USA)



ANTICRISTO, (Lars Von Trier, 2009, Dinamarca)



52 MARTES (Sophie Hyde, 2014, Australia)



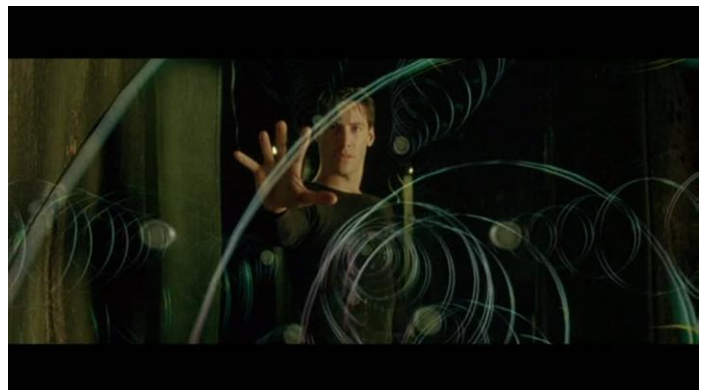
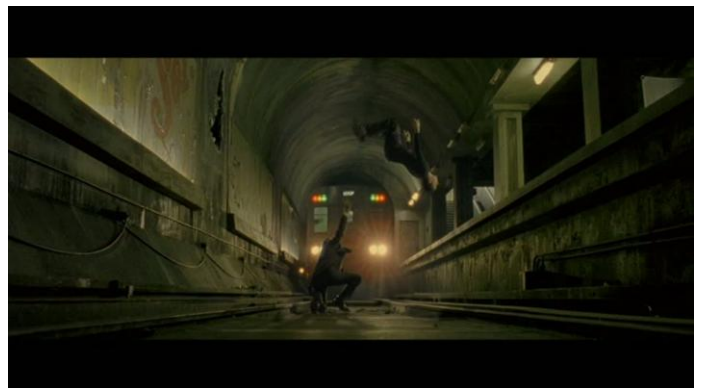
MINORITY REPORT (Steven Spielberg, 2002, USA)



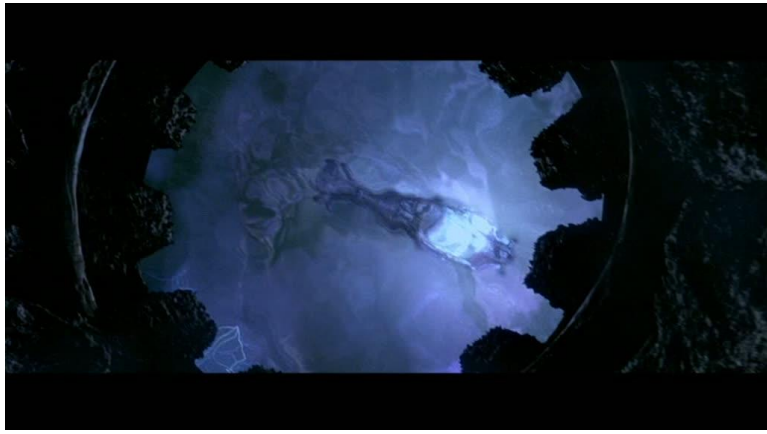
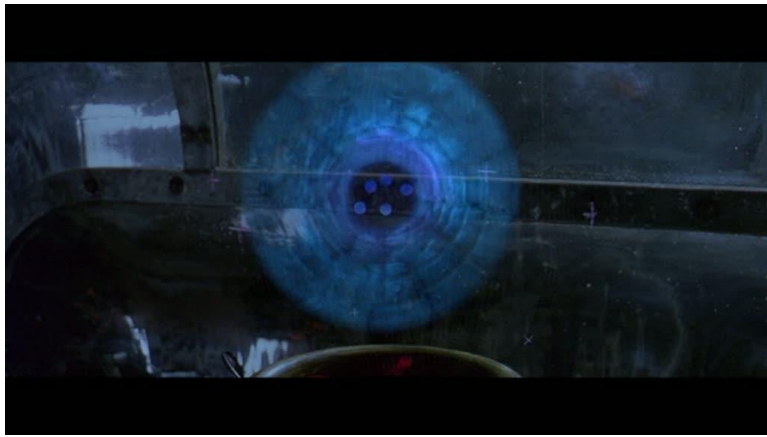
INTERSTELLAR, (Christopher Nolan, 2015, USA)



MATRIX, (Hnos. Wachowski, 1999, Australia)



MATRIX, (Hnos. Wachowski, 1999, Australia)

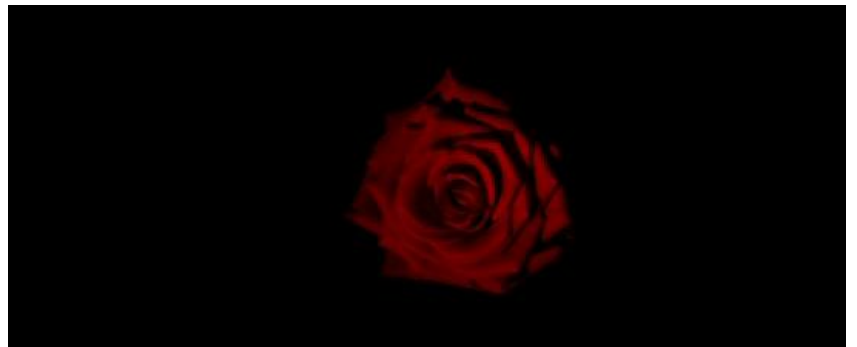




EL ARCO, (Kim Ki-duk, 2005, Corea del Sur)



CONTACT, (Robert Zemekis,
2000, USA)



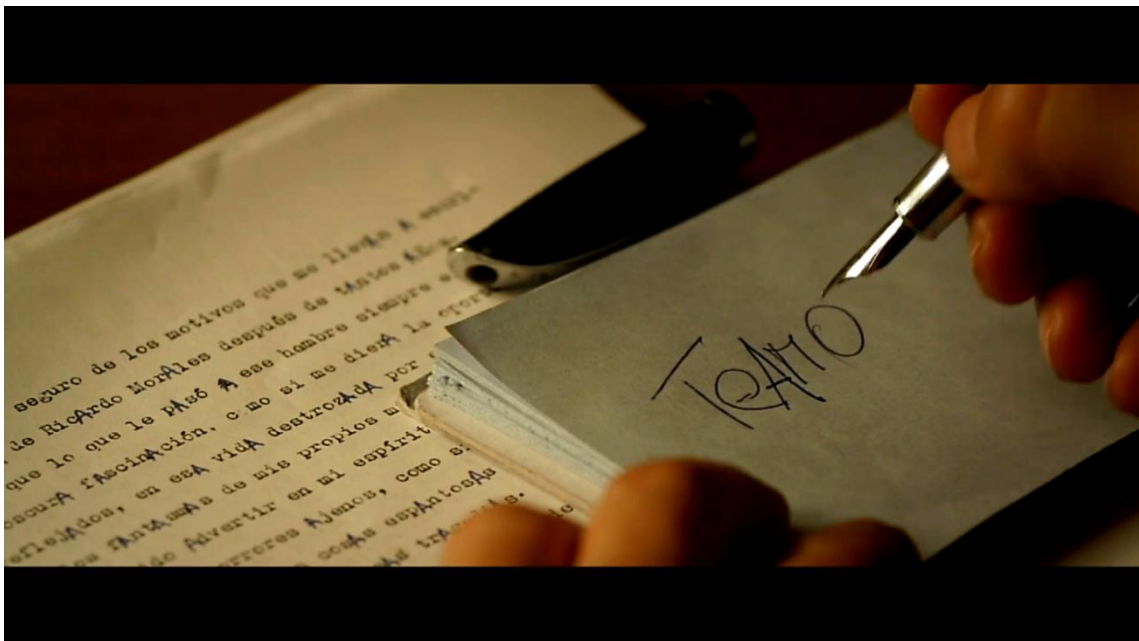
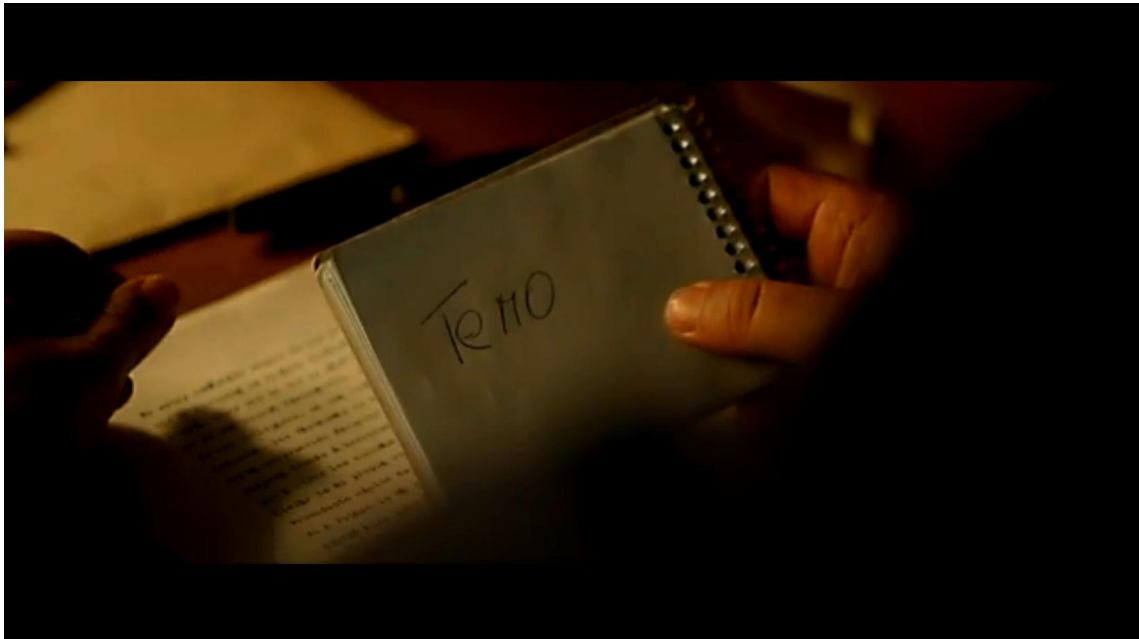
EL HOMBRE SIN EDAD, (Francis
Ford Coppola, 2007, USA)



ALICIA EN EL PAÍS DE
LAS MARAVILLAS, (Tim
Burton, 2010, USA)

AMERICAN BEAUTY, (Sam
Mendes, 1999, USA)





EL SECRETO DE SUS OJOS, (Juan José Campanella, 2009,
Argentina)



LE WEEK END, (Roger Michell, 2013, Reino Unido)



ABRE LOS OJOS (Alejandro Amenábar, 1997, España)



LA PIEL QUE HABITO, (Pedro Almodóvar, 2011, España)



ALGO EN COMÚN, (Zach Braff, 2004, USA)



BABEL, (Alejandro González Iñárritu, 2006 USA)



LA PIEL QUE HABITO, (Pedro Almodóvar, 2011, España)



INTERSTELLAR, (Christopher Nolan, 2014, USA)



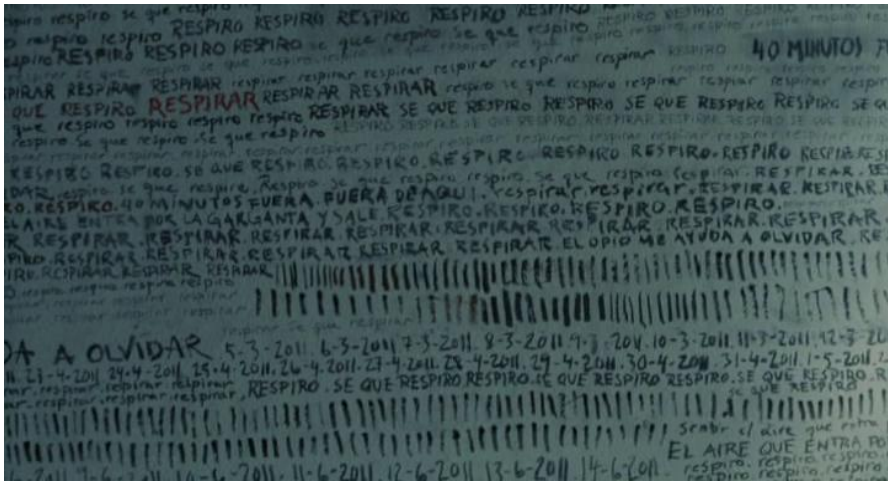
FILM SOCIALISME, (Jean-Luc Godard, 2010, Francia)



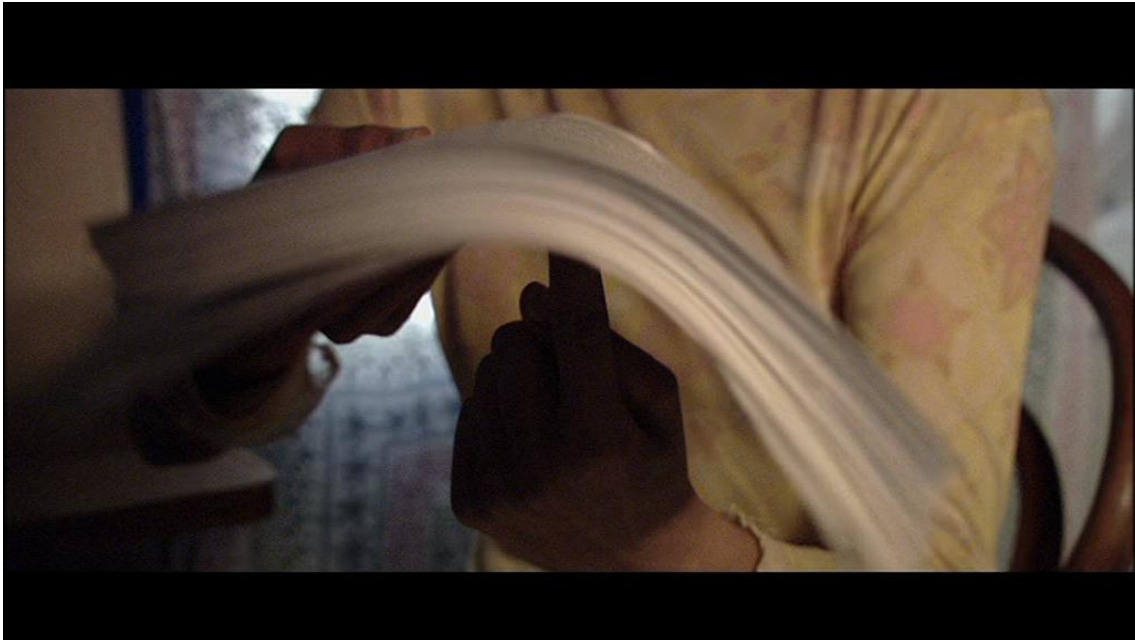
EL PIANISTA (Roman Polanski, 2009, Reino Unido)



LA PIEL QUE HABITO, (Pedro Almodóvar, 2011, España)



LA PIEL QUE HABITO, (Pedro Almodóvar, 2011, España)



LUCÍA Y EL SEXO (Julio Medem, 2001, España)

**NO
COMMENT**

FILM SOCIALISME, (Jean-Luc Godard, 2010, Francia)

VUELTA AL PRESENTE

LA PIEL QUE HABITO, (Pedro Almodóvar, 2011, España)

Parte VI.
COMPRESIONES

7. COMPRESIONES.

7.1. Un Atlas abierto.

Los trabajos académicos de tesis doctoral suelen cerrarse con un apartado donde se presenta a la comunidad académica el hallazgo fundamental de la investigación, a tal punto se le suele llamar *CONCLUSIONES*. Sin embargo, en este trabajo no se encontrará tal cosa.

La naturaleza de esta propuesta exige dejar abierto el terreno explorado... Los mapas del *Atlas del Lugar de la Herida* quedan pues, abiertos, inconclusos, con la vocación enactiva de un *work in progress*, disponible para la autora en cualquier momento a ser revisados, ampliados, retocados, recortados o reformados..., pero no sólo para la autora de esta investigación: cualquiera que se sienta concernido por la misma, va a poder disponer del Atlas para hacer su propio aporte; así pues, este trabajo siempre es y será un trabajo inconcluso.



BIG FISH, (Tim Burton, 2003, USA)

Fiel a la vocación que anima el paradigma de la Complejidad, la mirada compleja siempre es una mirada desde el presente, que se hace a sí misma a cada instante. He aquí una de las primeras comprensiones, que no conclusiones... porque no sabemos aún si algún día esta comprensión será cambiada por otra que abarque mayor visión y más saber. Por el momento, esto nos ha sucedido y sucede en este

instante de escritura cuando reflexionamos sobre lo que esta tesis doctoral nos aporta en el aspecto epistémico.

Al hilo del repaso que hemos realizado, se comprende que todas las ciencias están viéndose abocadas a un cambio de modelo mental. Desde la Física se invita a pensar en el caos de distinta manera: en el último siglo ha venido a mostrar que los procesos que creíamos irreversibles, desempeñan un papel constructivo en la naturaleza. Se ha visto que las leyes que explican la propia naturaleza, han comenzado a tratar posibilidades más que certidumbres en la descripción de este mundo fluctuante y caótico; que, las singularidades han obligado a pensar a los matemáticos de otra forma y a desarrollar nuevas maneras de comprender cómo funciona este universo. Durante siglos, el empeño de la Física había sido reducir la materia a realidades indivisibles. A medida que se aproximaban, cada vez con instrumentos de observación más fiables, al mundo microscópico, los hombres de ciencia se fueron dando cuenta de que las partículas elementales no tienen existencia, sino probabilidad de existencia. Ello obliga a aprender a relacionarse en términos de probabilidades con los sucesos del mundo.

La filosofía materialista, inseparable de la cientificidad, ha tomado como realidad última y primaria para explicar los fenómenos naturales a la materia, lo cual, genera uno de los fundamentales problemas de nuestra civilización. Sin embargo, descubrimientos de la física actual como el *bosón de Higgs*, por ejemplo, han puesto a la física cuántica frente al asunto de la consciencia. El salto paradigmático implica que, al hallar el fundamento de todo lo que existe en la consciencia, es posible pasar de un universo materialista a un universo consciente.

Sin embargo, en gran parte, este hábito filosófico sigue impregnando nuestro modo común de pensar la vida. Se nos sigue haciendo muy raro imaginar un mundo en donde las cosas son y no son simultáneamente hasta que aparece un sujeto de la observación que determina la posición de las partículas. Un mundo donde el observador determine lo observado.

Desde la perspectiva del universo como información y consciencia también se desbarata el concepto de tiempo lineal. Algo así como *pasado* o como *futuro* forma parte de un universo imaginario, ficticio, ..., pero aún seguimos muy aferrados a esa

idea y vivimos el tiempo como algo que se gasta pues seguimos estando determinados por un final que identificamos con la muerte de nuestro cuerpo físico y con las leyes de la termodinámica.

7.1.2. Fronteras de la mirada.

Por lo que a la ciencia respecta, se ha producido un cambio fundamental: dado que las observaciones no pueden aislar el mundo observado del observador, la mirada ha quedado implicada. ¿Existe una frontera entre el observador y lo observado? He aquí la típica pregunta de una mente acostumbrada a pensar desde el viejo paradigma. En la Complejidad, tales fronteras sólo existen en la mente de un observador que fragmenta la realidad, que la trocea, la analiza y la reconfigura.

Los biólogos han establecido que los cambios estructurales de un sistema constituyen actos de cognición. Desde la teoría *enactiva*, el objeto surge como fruto de la actividad y lo hace simultáneamente al acto de conocer. Estar vivo es conocer. Y desde la perspectiva de la neurociencia, el descubrimiento de las neuronas espejo, por ejemplo, han permitido un replanteamiento sobre lo que tradicionalmente se ha descrito como lo subjetivo y lo objetivo y sobre cómo interactúa el mundo interno con el mundo externo.

Por todo ello, una de las principales comprensiones que podemos traer a este punto del trabajo es que la mente fragmenta la realidad. Y por tanto, cómo se configure de la mirada y por tanto, cómo sea la comprensión de la realidad, resultan ser producto de la mente.

Nuestra civilización experimenta este momento como incierto e inestable, hay la sensación generalizada de habitar en un tiempo líquido y de transición. Vivimos un momento interfase entre dos modos de comprender tanto el mundo como la vida, la materia, la mente... La herramienta fundamental de que dispone el ser humano para conocerse y conocer lo que le rodea es lo que aquí hemos llamado *la mirada*. Podríamos también hablar de estado de conciencia o nivel de conciencia y admitir que dicha mirada o estado de conciencia está concernida por el cristal con el que se mira (suele ser un yo que se apropia de lo que conoce). Esta idea puede ser

expresada también atendiendo a la relación que se establece entre el observador y lo observado: mientras ambos se vivan como separados, no se alcanza la experiencia de No-dualidad, sencillamente porque la mente no alcanza a experimentar el universo no-dual.

He aquí entonces, otra comprensión fundamental: hace falta observar la manera en que observamos. El instrumento de medida determina los resultados de la medición. La mente articula un modo de ver el mundo (un punto de vista), esto es, una mirada. Para entender cómo funciona la mente ayuda darse cuenta de cómo la mirada configura el mundo conocido. Y ello, le concierne mucho al cine.

BIG FISH, (Tim Burton, 2003, USA)



7.2. La intuición de un umbral.

En la revisión epistemológica realizada se ha puesto de manifiesto que la propuesta de modelos lineales para comprensión de la realidad y del mundo, ha quedado en entredicho porque los descubrimientos de la física, la biología, la neurociencia, etc., colocan a los científicos frente los límites de su propio método. Se ha hecho

necesario explorar de un modo sistémico e inclusivo, con un método que comprenda que las áreas de conocimiento no pueden permanecer aisladas.

Esta es la razón por la que, en una tesis sobre cine, se viene hablando de física, de biología, de psicología transpersonal, de filosofía Vedanta... Todo ello tiene un hilo común, la información, que es conciencia. Y cuando hablamos de información, entonces ahí sí que nos sentimos plenamente concernidos¹⁰⁸.

Desde la perspectiva del paradigma de la Complejidad y del Vedanta Advaita, nuestra vida se mueve en un continuo de conciencia. Ya no es posible seguir concibiendo la realidad como aislada y fragmentada si queremos obtener soluciones para vivir en un mundo que, de repente, resulta no ser lo que habíamos creído.

Así pues, si la información es entendida como puente que resuelve el problema del vacío, nos acercamos a ese *Lugar de la Herida* en el cine, como el lugar del síntoma y, simultáneamente, como la solución que resuelve la discontinuidad cuando ésta emerge en los relatos cinematográficos. Esta es la clave teórica con la que rastrear las comprensiones obtenidas a través del Atlas.

7.3. Mirar el Atlas.

Como nos proponíamos, hemos construido un *Atlas de l Lugar de la Herida* a través siete mapas de imágenes estudiando en profundidad más de sesenta textos cinematográficos realizados entre 1995 y 2015, de los cuales han sido extraídos cerca de 1000 fotogramas. Se ha creado un compendio de imaginarios desde ese *momento potencial*, LH en el cine, y que da acceso a nuevos territorios a partir de las fracturas y vacíos que genera.

Con esta metodología, las imágenes, puestas a funcionar como una interfaz, permiten comprender aspectos importantes de cómo es la expresión visual en el cine de diferentes imaginarios y estados de conciencia. Este modo de ver el cine como un collage nos abre las puertas hacia una experiencia comprensiva puramente visual.

¹⁰⁸ La autora de este estudio es Licenciada en Ciencias de la Información.

El objetivo primordial de esta tesis era rastrear teóricamente las evidencias de un salto paradigmático en la mirada que el hombre actual tiene sobre sí y sobre el mundo y poder dar a ver que en el cine hay un reflejo de dicho salto.

La elección de los imaginarios sucede de modo intuitivo. En el encuentro de unas imágenes con otras puestas a dialogar en un espacio cercano, surge una nueva visión a partir de una serie de momentos visuales en torno a experiencias narrativas asociadas.

La mirada y la herida han suscitado la conexión de imágenes de los espejos, la expresión de los ojos, el abismo ante el que se anuncia un salto, que normalmente deviene en caída y, a veces, trae heridas físicas; a través de otros espacios uterinos que concitan la experiencia del recogimiento y el abrazo que suele aparecer a través del agua; para concluir con un salto hacia un no-lugar que hemos concebido como el agujero de gusano, un puente a la transformación. Pareciera que el *Atlas del Lugar de la Herida* ha tomado su propia forma desde el encuentro primordial con la propia imagen reflejada hasta el encuentro con un no-lugar que deshace por completo dicha imagen.

La relación con la imagen que se establece en el Atlas conlleva acciones que tienen más cercanía con observar, contemplar, percibir, aprehender, conocer, atender... más que con el pensar. Sin embargo, es a través de la reflexión y del análisis (propios, eso sí, del pensar) que queda expuesta esta nueva mirada para hacerla comunicable, dada su cualidad puramente *experiencial*, –vivable y aprehensible en tanto que experimentable, no en tanto que simbolizable–. Hacemos notar la distinción que se establece entre simbolizar/pensar y aprehender/comprender la realidad. Lo primero requiere de tiempo, es una cuestión de proceso; lo segundo es un acto inmediato, un acto de presencialidad pura.

Por ello es que, los primeros mapas pedían un proceso. Han sido comentados para contextualizar las imágenes, entremezclando el texto con las mismas. Sin embargo, la herramienta del Atlas se iba deshaciendo de explicaciones y funcionaba mejor cuando las imágenes quedan eximidas del texto. En ese acto de que ellas mismas funcionen entre sí libremente se halla la posibilidad de acceder a una experiencia directa y no mediada. Así pues, esos textos se han quedado reservados

para el final en los últimos tres paneles, dado que las películas manejadas habían sido ya presentadas en los anteriores.

El Atlas de LH nace de una metodología enactiva, ello hace surgir la experiencia al mismo tiempo que se va configurando. Puede decirse que está en permanente construcción. Como si de un trabajo de orfebrería se tratara, en él se van engarzando imágenes que previamente han sido seleccionadas tras minuciosos visionados de cada película. Las piezas se escogen como reflejo de momentos visuales relativos a ese *Lugar de la Herida*. Este procedimiento se asemeja mucho al montaje fílmico, aunque liberado completamente de la trama o del guión. Por ello, las imágenes quedan libres para generar entre sí sus propias resonancias que, a cada espectador que atraviese el Atlas, provocarán en diversas direcciones.

7.4. Las tres dimensiones de *El Lugar de la Herida*.

¿Para qué sirve el Atlas? Creemos que es posible ofrecer una visión de cómo funciona LH en el cine. El seguimiento descriptivo de cómo el cine delinea sus representaciones de esos imaginarios en torno a la ruptura de la continuidad, a las heridas en la realidad, a las experiencias que juegan con la vivencia del abismo y de la angustia..., hace del Atlas una herramienta que los visibiliza y posibilita la experiencia de una manera condensada.

Otra clave de la utilidad del Atlas de LH estriba en que permite ver hacia dónde conduce la herida. Los paneles del Atlas que recorren *El Lugar de la Herida*, pueden ser leídos en tanto que umbral, frontera o puente y pueden ser experimentados desde, al menos, tres dimensiones.

Aquí vamos a diferenciar tres modos de enfrentar la experiencia de la herida a partir de lo que las películas muestran. Lo hacemos dependiendo de cómo los personajes de las películas actúan con respecto a las heridas o a esos momentos de discontinuidad con los que se ven enfrentados en LH. Por lo que respecta a las narraciones fílmicas estudiadas, podemos hacer un intento de clasificación, dado que vemos cómo suelen aparecer tres caminos a raíz de la discontinuidad provocada en torno a la herida:

1- El sendero de la **disolución completa**, en donde el mundo conocido deja de existir, a través de una deriva delirante, psicótica o desestructurante que arrasa con la vida.

2- La opción de la **sutura** o la **continuidad dolorida/cicatrizada**, que permite continuar existiendo en la realidad conocida sin hacer cambios estructurales ni en la mirada ni en el mundo.

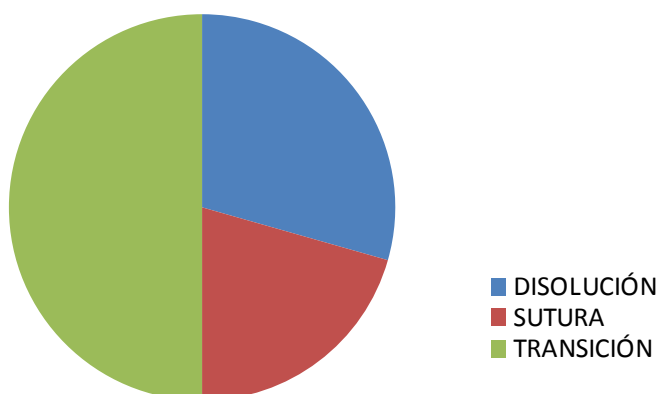
3- El instante conduce a una **transición**, donde la comprensión de estados de conciencia nuevos da acceso a nuevas formas de ver (transformación de la mirada) y estar en el mundo, permitiendo así la contemplación de universos nuevos.

7.4.1. El Lugar de la Herida (LH) como disolución, sutura o transición.

Las películas que componen el Atlas, permiten detectar distintas estrategias elegidas ante la aparición de *LH*. (Dentro de un mismo film, dependiendo de los distintos personajes, pueden darse opciones diferentes).

A modo de estadística (aunque nos gusta más convertir la estadística en una imagen) hemos hecho un recuento para tener una idea de ello. En su mayor parte, la herida conduce al camino de la transición, hacia una transformación de la mirada y del estado de conciencia.

CAMINOS QUE ELIGE EL CINE EN LA RESOLUCIÓN DE LA HERIDA, a partir del **Atlas del Lugar de la Herida**.



Fuente: Elaboración propia

De entre las 63 películas trabajadas, vemos que se pueden contabilizar algo más de la mitad (34) momentos¹⁰⁹ que pueden ser llamados de TRANSICIÓN; algo menos de una sexta parte (11), corresponderían a los que hemos nombrado como SUTURA y un tercio (21) serían experiencias de DISOLUCIÓN. La suma (67) supera el número de películas analizadas. Ello se debe a que en BABEL, LA VIDA DE LOS OTROS, SUBMARINO y LA PIEL QUE HABITO pueden ser leídas como textos de la disolución o de la transición dependiendo de distintos caminos que elijan distintos personajes. Lo mismo sucede con CHLOE y UNA HISTORIA DE VIOLENCIA que comparte por un lado la vía de la disolución y por otro la de la sutura. Mientras que, por otro lado han quedado excluidos FILM SOCIALISME y EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON que entendemos no participan de los parámetros de nuestra clasificación.

Muy sucintamente se van a detallar, película por película, lo que, a su vez, podría componer un Atlas en donde se daría a ver lo que aquí sólo se enuncia en resumen. Algunos de ellos se recogen ya en el ATLAS de *El Lugar de la Herida*¹¹⁰. Por ello, y aún a riesgo de contradecir lo que venimos sosteniendo en relación a importancia del momento visual, se describirá brevemente¹¹¹ para justificar esta clasificación *El Lugar de la Herida* en la muestra elegida, que hemos desglosado así:

a. PELÍCULAS DE LA DISOLUCIÓN:

En todas estas películas la herida manifiesta un universo que se destruye, se disuelve y que, frecuentemente, acaba con la muerte sin acceso al sentido o reconfiguración simbólica.

¹⁰⁹ Una misma película puede tener varias derivas dependiendo de si las tramas se bifurcan o si existen desenlaces diferentes para diferentes tramas. Lo cual, como en BABEL nos sitúa ante varios escenarios: dos tramas derivan hacia la DISOLUCIÓN (en el caso de los niños marroquíes y la nanny mexicana y su sobrino); hacia la SUTURA/ en el caso de la pareja de norteamericanos y japoneses.

¹¹⁰ En el propio devenir del trabajo se ha hecho relevante que el Atlas puede ser reconfigurado y rediseñado y es lo que vemos ahora, en este instante final, conscientes de que el trabajo de campo de esta investigación se extiende más allá de la presente tesis.

¹¹¹ Lamentamos la batería de *spoilers* que contiene este apartado.

1. ANTICHRIST. Tras la muerte de su bebé, una pareja se recluye en una cabaña en el bosque para tratar de recomponerse. El marido asume una posición de terapeuta y en el intento de ayudar a su esposa, caerá con ella por la senda de la locura hacia la inevitable destrucción física de la pareja. Imposible encontrar sentido ni salida posible a la eclosión de angustia.
2. BABEL. Un niño marroquí con su muerte y una mujer mexicana con su deportación, acaban por pagar la deriva interconectada de una cadena de tramas que recorren el planeta. El efecto mariposa desatado a raíz de un disparo de fusil que comienza como un simple juego.
3. CAMINO A LA PERDICION. Un padre y un hijo huyen de la mafia. La curiosidad del hijo por saber en qué trabaja (quién es) su padre gatilla el caos desahace el mundo familiar, los convierte en fugitivos, ladrones y asesinos y vengadores. El padre acaba muerto y el hijo matando a su asesino. Ninguno escapa de la violencia.
4. CANINO. Una familia habita en un universo cerrado, creado artificialmente por un padre y una madre para proteger a sus hijos: el germen de la destrucción habita dentro del ser humano y resulta imposible tratar de poner límites al caos desde fuera.
5. CELDA 211. En otro contexto, también el caos carcelario afecta por igual a presos y carceleros, donde nadie escapa de la destrucción y la protección institucional queda cuestionada.
6. CHLOE. Una joven prostituta pone en juego la estabilidad de una familia. A pesar de que parece restaurarse el orden tras su muerte, la semilla de la oscuridad ha encarnado en ellos (como muestra la imagen de la madre portando su alfiler –con ella misma había sido herida en el cuello– en el pelo en la última escena del film) .
7. EL CLUB DE LA LUCHA. La mente de un oficinista configura una realidad esquizoide que deriva en una destrucción delirante de toda su vida a través del encuentro con la violencia por la imposibilidad de expresar el afecto.

8. EL LABERINTO DEL FAUNO. Una niña escapa de la realidad de la violencia de los adultos a través de la construcción de un mundo de fantasía, a pesar de que ello no la libra del horror y de la muerte.
9. FUNNY GAMES. El sinsentido de la locura en estado puro lleva a dos jóvenes a acabar de manera sanguinaria con una pareja y su hijo en su bucólico retiro vacacional al borde de un lago.
10. LA HABITACION DEL PANICO. Un robo a destiempo convierte la primera noche de una madre y una hija recién mudadas a una casa neoyorkina en una pesadilla delirante que las obligará a luchar para sobrevivir.
11. LA HERIDA. Para una joven, la imposibilidad de hacer frente al mundo interior en toda la extensión del sentir se une a la imposibilidad de comunicar el dolor, conducen a la enfermedad mental, a la autolesión y la herida física.
12. LA OLA. Un experimento de un joven profesor de historia en un instituto, acaba trágicamente al querer demostrar a sus alumnos cómo se gestó un régimen totalitario de los nazis.
13. LA PIEL QUE HABITO. Un prestigioso investigador en medicina y su madre sostienen una realidad psicótica al tener secuestrado a un hombre al que dicho doctor le ha mudado la piel y le ha cambiado el sexo, para satisfacer su experimento y para vengarse. Un universo de pasiones y pulsiones mezcladas van a acabar con la vida de todo el clan familiar.
14. LA VIDA DE LOS OTROS. Una mujer no puede soportar la presión del aparato controlador del Estado y acaba traicionando a su propio amante, para después suicidarse.
15. MAGICAL GIRL. Cuando la vivencia distorsionada del amor se mezcla con la enfermedad mental se convierte en un arma de destrucción que arrasa con todos los personajes de este film.
16. MELANCOLIA. La desconexión con el sentido de vivir de Justine da paso al miedo a la propia desesperación de su hermana Claire, cuando inexorablemente ha

de enfrentarse la venida de un planeta que chocará y acabará con La Tierra: la muerte y la destrucción obligan al encuentro con el sentido, que no parece fácil de hallar, algunos deciden suicidarse antes de que llegue el instante final.

17. REQUIEM POR UN SUEÑO. Las drogas como mecanismo de huida desde el lugar de la inconsciencia irresponsable o de la soledad terminan por hacer de la realidad un espacio de locura sin retorno.

18. REVOLUTIONARY ROAD. Una pareja no logra armonizar sus caminos y su vida en compartida y sus sueños se desbaratan hasta la destrucción de la familia, de la vida de un hijo *non nato*, del útero de la madre y de ella misma.

19. SUBMARINO. El trauma infantil por una muerte prematura de un tercer hermano bebé, mientras lo cuidaban y protegían de un amadre alcohólica, conduce hacia la destrucción a dos hermanos. (Uno de los cuales encontrará una vía de transición para resolver LH).

20. TAKE SHELTER. Las premoniciones o sueños que suceden en la mente ¿son reales o es imaginación? La enfermedad mental o la intuición no se distinguen hasta el final.

21. UNA HISTORIA DE VIOLENCIA. Cuando un pasado de violencia regresa a buscar a un respetable padre de familia, toda nueva vida reconstruida salta por los aires y debe acudir a reparar, violentamente de nuevo una herida que nunca llegó a cerrarse.

22. THE SKY ABOVE US. La violencia de los bombardeos destruye la ciudad y las vidas de sus habitantes sin opción alguna... sus vidas quedan destruídas o radicalmente desestructuradas.

b. PELÍCULAS DE LA SUTURA.

En estos textos la peripecia vivida a través de LH no va a modifica el estado de conciencia de los que la viven ni las circunstancias externas, que se verán

sencillamente adaptadas para continuar sosteniendo el *status quo* de alguna manera.

1. AMERRIKA. Una madre palestina abandona su país con su hijo para encontrar en los Estados Unidos su nuevo hogar. La realidad le obliga a renunciar a sus sueños al tener que aceptar las condiciones de trabajo que se le reservan allí.

2. BABEL. Una mujer (norteamericana) es herida en medio del desierto: su peripecia le llevará al encuentro (al igual que a su esposo) y aceptación (pues le salvará la vida) de todo aquello de lo que huía.

3. CACHE (ESCONDIDO) Un misterio envuelve el pasado de un presentador de la televisión francesa: las cintas de vídeo que recibe le obligarán a visitar un pasado olvidado. Aunque su mundo interno se altera, su vida exterior prosigue sin cambios.

4. CELEBRACION. La reparación de un antiguo dolor familiar permite a una familia danesa recuperar su orden familiar, se recoloca la familia, expulsando de su lugar a un padre abusador. Los hijos recuperan su dignidad, pero la estructura de la familia continúa encarnada en ellos.

5. CHLOE. La madre de familia que ha contratado a una prostituta, de la cual se enamora, prosigue con su vida “normal”, tras el accidente mortal de la joven.

6. CRASH (COLISION) Los accidentes se suceden en la ciudad, como si fueran la consecuencia lógica de una cadena de colisiones, que puede continuar su curso moviendo las vidas de quienes alcanza, sin producir en ellos cambios aparentes...

7. EL BOSQUE (THE VILLAGE). Una comunidad encerrada en sí misma debe conjurar a la muerte y desafiar sus autoimpuestas reglas. El viaje de una joven ciega enviada al exterior a través del bosque les va a permitir continuar con su aislamiento...

8. EL INTRUSO (ENDURING LOVE). El tránsito por el caos no parece que cambie significativamente el estado del joven profesor, después de que él haya sido perseguido y amenazado hasta convertirse en homicida para proteger a su novia quien ha sido herida en el encuentro con un psicópata.

9. INCENDIES. Dos hijos recuperan la vida oculta de su madre tras su muerte y a pesar del encuentro con su gran secreto deberán seguir viviendo sus vidas.

10. LA CAZA. Tras una falsa acusación lanzada por una niña, la comunidad alimenta la desconfianza colectiva ante la pederastia, y un profesor de infantil tendrá que pasar por la humillación y el aislamiento antes de recuperar la honra poder seguir viviendo en la comunidad a la que pertenece, “como si nada hubiera pasado”...

11. UNA HISTORIA DE VIOLENCIA. La resolución hollywoodiense de film parece indicar que a pesar de toda la violencia y muerte que haya atravesado la vida de este hombre, puede intentar seguir llevando una vida familiar como si nada...

c. PELÍCULAS DE LA TRANSICIÓN.

Lo vivido transforma radicalmente la vida y el estado de conciencia de los personajes:

1. 52 MARTES. Una joven adolescente debe asimilar el cambio de sexo de su madre. A lo largo de un año su vida va a pasar por diversas experiencias que la transformarán para siempre.

2. ALGO EN COMUN. Un joven vuelve a su pueblo a la muerte de su madre. Su vida emocional y anímica ha estado anestesiada. Todo va a dar un vuelco al comprender que hay otras maneras de vivirse a sí mismo.

3. ALICIA EN EL PAIS DE LAS MARAVILLAS. La historia de Carroll refleja cómo a través del reconocimiento de la bestia interna (a la que se le puede devolver la visión, y no cegarla) es posible reparar la herida y obtener la llave para salir del laberinto.

4. AMERICAN BEAUTY. La vivencia de la pasión y del deseo logran activar un estado de conciencia nuevo en Lester Burnham, quien permanece feliz consigo mismo, a pesar de haber sido asesinado por un vecino fanático.

5. **BATMAN BEGINS.** En el encuentro con su propia debilidad (su fobia a los murciélagos) el personaje del héroe hallará la clave para construir su propia fortaleza.
6. **BIG FISH.** El mundo de la fantasía es un buen antídoto para soportar una vida que parece anodina. El problema llega en el instante de enfrentar lo real. La muerte da miedo. El padre sostenido por su hijo finalmente compasivo/ comprensivo, alcanzará el gran pez con el que tanto ha soñado.
7. **BEING JOHN MALKOVICH.** La surrealista propuesta de alcanzar a conocer el mundo interior del otro, de ver la vida desde el interior del otro, conduce a todos los personajes a replantearse su vida y su relación consigo mismos y los demás.
8. **CONTACT.** La película da cuenta de cómo un experimento puede cambiar la mente de un científico. En este caso se habla de la posibilidad de viajar en el tiempo a través de los agujeros de gusano.
9. **DE OXIDO Y HUESO.** A través de las heridas y la mutilación física una joven aprende a vivir de otra manera, a experimentar la dependencia física y emocional de otra persona y a aceptar ese desafío.
10. **DESPEDIDAS.** Gracias a un trabajo en una funeraria, un joven violonchelista en paro podrá acceder a otros planos de comprensión de lo que es la vida.
11. **EL ARCO.** Una alegoría para expresar la relación paterno-filial con un tinte incestuoso entre un viejo pescador y una joven con la que convive en su barcaza. La aparición de un joven, introduce a un tercero que saca a la muchacha de ensoñación, la conecta con otro universo y restituye el orden.
12. **EL PIANISTA.** La guerra para un judío en Polonia, tras la invasión nazi, narra un universo que excede a cualquier clasificación. Salvar la vida es la constante. No hay lugar para nada más. No hay una lectura ni moral ni amoral. Lograr salir con vida del infierno es, sí misma una experiencia de transición.

13. EN UN MUNDO MEJOR. Se pone en contraste la violencia extrema de la guerra en África con la vida de dos niños en una escuela danesa. El padre de uno de ellos, trata de encontrar caminos alternativos para resolver los conflictos.

14. GRAN TORINO. Un veterano de la guerra de Corea se convierte en el protector de su vecino chino. Todo un proceso para superar sus resistencias, sus prejuicios racistas sostenidas en la culpabilidad y la soledad.

15. HIERRO 3. Los malos tratos dentro de la pareja y el universo de prisión en que habita una joven mujer, se transforman con la aparición de un personaje sordomudo, enigmático y capaz de vivir el mundo y la realidad desde otros lugares a los cuales ella comienza a tener acceso cuando le sigue.

16. INTERSTELLAR. La vida en La Tierra está amenazada por la inhabitabilidad. La necesidad de encontrar nuevos espacios lleva al encuentro de nuevos planetas posibles. La ciencia ficción al servicio de la narración con experiencias espacio-temporales que ponen en cuestión las dimensiones en que se mueve la mente humana

17. LA PIEDRA DE LA PACIENCIA. Una mujer aprenderá a expresar sus necesidades, a comunicarse a sí misma sus emociones a raíz del accidente de su marido. La herida en el cuello le inmoviliza y por primera vez, ella tiene la oportunidad de encontrar su propia voz. Una película que habla de la sociedad afgana, de la guerra de los hombres y el sometimiento de las mujeres.

18. LA PIEL QUE HABITO. El hombre secuestrado y cambiado de sexo, va a ser capaz de recomponerse psíquicamente, ya con su cuerpo de mujer, para engañar/seducir a su secuestrador y liberarse de su encierro. El tránsito que hace le permite recuperar su antigua vida desde otro lugar de conciencia y desde un cuerpo con otro sexo.

19. LA VIDA DE LOS OTROS. Un funcionario de la Stasi, la policía de la antigua DDR, sufrirá una profunda transformación al entrar en contacto con la cotidianidad de la pareja a la que tiene que espiar.

20. LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS. El dolor de la culpa provoca la herida en un intento de suicidio... ese hombre, quemado y ciego, es cuidado por una enfermera que apenas habla. Esa mujer tiene un pasado muy doloroso. En el encuentro, ambos van capaces de atravesar sus propias heridas.
21. LE WEEK-END. Tras treinta años de matrimonio, un pareja decide celebrarlo en Paris. Su viaje es la oportunidad que necesitan para entenderse desde un lugar muy diferente.
22. LEJOS DE LA TIERRA QUEMADA. A raíz de un accidente premeditado la vida de una mujer cambia completamente, sometiéndola a un ostracismo del que tiene que salir cuando el padre de su hija sufre un accidente.
23. LUCÍA Y EL SEXO. Una historia siempre es una oportunidad para empezar desde otro lugar: el inconsciente nos permite, al sumergirnos en él, encontrar un desenlace diferente. Los personajes atrapados por su historia pueden cambiar su curso si aceptan entrar al interior de lo desconocido.
24. MATRIX. Para conocer lo Real hay que ser capaz de seguir una llamada, estar dispuesto a aceptar el riesgo (decisión entre pastilla roja y azul) y aprender a confiar en que la mente funciona de otra manera a como se había imaginado.
25. MELANCOLIA. La cercanía de la destrucción del planeta por el choque con el planeta que se acerca, llamado Melancolía, ofrece la oportunidad a Justine de salir de su depresión y encontrar un sentido para ayudar a su hermana Claire a superar su miedo a la muerte.
26. MIL VECES BUENAS NOCHES. Una fotoperiodista tiene que elegir entre su trabajo y su familia. La decisión implica a todos los que más quiere y le obliga replantearse los límites entre su familia y el mundo.
27. MILLION DOLLAR BABY. Un entrenador de boxeo debe decidir entre sus convicciones religiosas y morales y el dolor que siente al ver sufrir a su protegida, que ha quedado tetrapléjica tras un combate cuando ella le pide que la ayude a morir.

28. MINORITY REPORT. En 2054 el departamento de Pre-Crimen utiliza a los Precog (seres psíquicos cuya visión sirve para anticipar el futuro) para descubrir los asesinatos antes de que se cometan y detenerlos y con ello a los culpables. John Anderton, un jefe de policía se ve obligado a tener que lidiar con la duda de que el destino sea predecible cuando él mismo debe enfrentar la acusación de los Precogs...

29. ORIGEN. La posibilidad de entrar en la mente de otro y navegar por el mundo de sus sueños para cambiar la información que guarda su inconsciente, va a tener que ser utilizada en primera persona. El protagonista debe desterrar de su mente el recuerdo de su mujer muerta que le impide poder volver a su propia casa, con sus hijos.

30. ORIGENES. La búsqueda a través de la singularidad del iris de los ojos, proporciona a un científico la posibilidad de acercarse a territorios ajenos a la ciencia, que van a poner en jaque su comprensión del mundo.

31. PI, FE EN CAOS. Lo mismo ocurre con el protagonista de PI, un matemático que llega a enloquecer encerrado en su mundo para tratar de encontrar los algoritmos que rigen la aleatoriedad de dicho número. Su mente se verá sometida a la locura y al delirio para acabar trasponiendo el umbral donde las cosas pueden ser comprendidas desde otro lugar.

32. SLUMDOG MILLIONAIRE. La casualidad, el azar, la suerte conducen a un joven hindú a través de una peripecia vital que le permitirá eludir el dramático porvenir que la vida parece tenerle destinado por su condición de pobre. La fortaleza de su mente le ayudará a decidir lo que le impulsará en cada momento.

33. SUBMARINO. Ya ha quedado dicho que en esta película se produce la disolución desde la perspectiva de uno de los dos hermanos protagonistas, circunstancia que precisamente va a servir al otro hermano para poder acceder a un nuevo sentido en su vida, haciéndose cargo de cuidar al sobrino que acaba de quedar huérfano.

34. EL SECRETO DE SUS OJOS. Un funcionario de justicia vuelve, una vez que se jubila, sobre un caso que no pudo resolver veinticinco años atrás. La nueva posibilidad le ayuda a él mismo a resolver el principal caso irresuelto de su vida, entendiendo que el miedo puede ser cambiado por la vivencia del amor.

7.5. El Atlas como herramienta para el conocimiento de los imaginarios sociales.

El trabajo realizado permite visibilizar los imaginarios que habitan en el cine. Por lo tanto, se puede reconocer cómo operan las estructuras capaces de configurar todo un sistema de pensamiento y, entender de qué imágenes se valen para configurar ideología. Lo cual que adquiere gran valor pues se anticipan a las representaciones colectivas (Imbert, 2010: 735), se adelantan a los cambios sociales y ayudan, no sólo a reflejar lo que hay, sino lo que puede haber.

Por lo tanto, la herramienta del atlas, aplicada, como lo hemos hecho aquí, al *Lugar de la Herida*, sirve para reconocer los imaginarios que de ella emergen de una manera visual. Describir el recorrido que hacen esos imaginarios en los textos fílmicos, permite, a su vez, hacer consciencia sobre una manera de ver el mundo y comprender el estado de conciencia en que se gesta su configuración.

El Atlas del *Lugar de la Herida* permite además comprobar en qué direcciones puede conducirse dicha herida, dependiendo de lo que la vivencia de la herida refleje, surgen, al menos, tres maneras de expresar estados diferentes de conciencia. Aquí los hemos hecho coincidir con tres niveles, **disolución, sutura y transición**.

Por lo que respecta los imaginarios de la **disolución** en el atlas se puede apreciar *el Lugar de la Herida* vivido como:

- Locura o incapacidad de integrar el dolor, la discontinuidad. Se vive como una desconexión con la capacidad de acoger y ser acogido en un ámbito cálido y receptivo de la conciencia que puede tomar los caminos del delirio, la psicosis o la fragmentación psíquica.

- La violencia del exterior se traduce en injusticia, desigualdad y en caos, deviene en abuso de poder sobre otros y produce como respuesta lo mismo el ataque, que la huida o el congelamiento. La violencia no viene sólo del exterior, puede asaltar a los sujetos desde dentro, conduciéndoles a estados de aislamiento interno y de violencia autoinfringida y autolesiva.
- Las pulsiones descontroladas conducen a manipulación, locura o despersonalización y la autoimagen se ve comprometida. Se fracturan las identidades y cuesta mucho encontrar un referente estable que sostenga frente al miedo, al abismo y al sufrimiento y la desaparición.
- Con frecuencia la huida se da produce hacia el mundo de las drogas o los fármacos que anestesian la percepción consciente.
- El mundo de la fantasía también es un poderoso artificio, profusamente utilizado para eludir una realidad que duele y que no se desea afrontar.
- Se percibe la incapacidad de simbolizar, de encontrar el sentido y espacio para que la Ley simbólica tenga efecto y exista un orden que sostenga psíquicamente al sujeto.
- La culpabilidad por hechos del pasado, ocultos o reprimidos; la pesada carga que obligan a sostener, así como la imposibilidad de asumir la frustración de las expectativas, también son fácilmente identificables en este ámbito de conciencia que expresan LH como disolución.

Cuando los imaginarios se configuran en torno a la vivencia de LH como **sutura**, lo que se ha detectado tiene que ver con:

- La vida se vive con resignación, se aceptan como ineludibles las circunstancias externas.
- Se sigue reproduciendo el *status quo*.
- Se reprime la propia sombra, que se le oculta al resto y a uno mismo.
- Se da ausencia de visión expresada en forma de ceguera.
- Se hace como si nada hubiera pasado.

En los imaginarios que convergen ante lo que llamamos **conciencia de transición** se pueden reconocer aspectos como los que se describen a continuación:

- Se encara un cambio de identidad.
- Se renueva la propia imagen; se acepta que uno mismo cambia, ha cambiado o se busca cambiar.
- Se rompen los límites, físicos, emocionales, mentales. De manera consciente se elige ir más allá.
- Se reconoce que otro estado de conciencia es posible.
- Se encuentran fuerzas a partir de las debilidades y la vulnerabilidad sirve para acceder a nuevos poderes y dones.
- Se utiliza la imaginación para rescontruir la relación que se tiene con lo real, casi siempre de una manera creativa.
- Se accede a una comprensión nueva de la propia mente.
- Se accede a nuevas maneras de comprender el mundo físico, el tiempo y el espacio.
- La muerte es comprendida desde otro lugar, no con una dimensión de punto final, sino desde una perspectiva transformadora.
- Se reconoce la violencia interior, pudiendo utilizar su energía en una nueva y más constructiva dimensión.
- Se deshacen las convenciones sociales y se comprende que otra manera de vivir en el mundo es posible.
- Hay nuevas capacidades para comunicar y exteriorizar lo que acontece en los mundos internos (sensitivo, emocional y mental).
- Se comprende que el cuerpo físico es un vehículo y no una identidad.
- Hay mayor disponibilidad para superar las creencias, las ideologías y las convicciones con las que se había estado comprendiendo el mundo.
- Se desarrollan cualidades como el perdón, la compasión, la aceptación de la vulnerabilidad propia y ajena.
- Aparece el reconocimiento de que la propia historia personal puede ser reescrita. Se sale de la fantasía y se accede sin miedo a la vivencia de lo real.
- Es fácil despedirse del pasado para vivir en el presente.

- Renuncia a la necesidad de control y de saberlo todo.
- Desarrollo de la confianza y la intuición.

7.6. Atlas del Lugar de la Herida como reflejo de nuestro mundo actual.

Al comenzar la redacción de este trabajo, hace ya cinco años, nos preguntábamos por qué el mundo de la representación audiovisual se encuentra tan profusamente impregnado de violencia, heridas, dolor y destrucción. Es inevitable aludir al desafío que las sociedades occidentales están viéndose obligadas a encarar en la última década, con una crisis sistémica de las estructuras sobre se venía asentando en el último siglo. En una permanente inestabilidad e incertidumbre, asistimos al derrumbe de esas estructuras que han perdido su consistencia y solidez.

¿Hasta qué punto estudiar *el Lugar de la Herida* no es sino la urgencia de comprender lo que está sucediendo? Y, ¿hasta qué punto conocer cómo se configura *la mirada* con la que se perciben las heridas ayuda a esa comprensión? Saber qué podemos hacer, en qué dirección mover nuestra energía y de qué manera contribuir a que la vida sea vivible, reconecta con una dimensión de sentido, de compromiso, de aliento e impulsa a seguir explorando soluciones creativas para un mundo en caos.

Así pues, trazar mapas, que es el propósito de los Atlas, ofrece una referencia que permite moverse en un mundo en permanente movimiento; referencia visual, referencia imaginaria, referencia ideológica; referencias todas ellas que permiten vislumbrar hacia dónde se encamina el mundo, cómo se hace y cuáles son los posibles resultados de diferentes maneras de actuar. *Se hace camino al andar...* ¿y cómo se hace camino cuando el suelo se mueve bajo nuestros pies, cuando lo que creíamos firme y estable, de pronto deja de serlo? Confiando en que una transformación de la mirada trae nuevos universos sobre los que configura nuevas realidades.

Este atlas aquí propuesto es un intento de topografiar las discontinuidades en el cine, que nosotros trasladamos, con completa convicción a las discontinuidades

que vive las sociedades que las están representando. Por lo tanto, desde la triple propuesta, quizá tenemos aquí un cierto destello de camino sobre esa incertidumbre: *el Lugar de la Herida* propone, como hemos visto, en su gran mayoría soluciones que pasan por atravesar la herida, sumergirse y comprenderla para acceder a nuevos estados de comprensión y conciencia.

El reencuentro con el interior, lo siniestro, lo real en los abismos, las caídas y las heridas obliga a replantear la imagen y la mirada, es decir lo observado y la observación. Las estructuras simbólicas se desmoronan y la vía parece ser acceder por la rendijas, las fracturas y colarse por los lugares de la herida al encuentro de un más allá, no tanto hacia la luz y el éxtasis, como hacia la más profunda oscuridad y dolor –en radical simetría–.

Autolesionarse, destruirse, suicidarse sigue siendo opción en el escenario cinematográfico explorado, pero una opción cada vez menor. La sutura, la resignación y hacer como que no se ha visto lo visto para poder seguir operando como si nada hubiera pasado, también se reconoce como posibilidad, en parecida medida a la anterior. Sin embargo, y para nuestra sorpresa, la opción mayoritaria y que supera la suma de las dos anteriores es aquella que apuesta por explorar y traspasar los límites de lo conocido, del dolor y donde se decide ir al encuentro de lo que ha quedado abierto tras la irrupción de lo real.

Esa misma opción, deshace la fragmentación y proporciona una oportunidad para comprender que la dualidad con la que se estaba interpretando la realidad da paso a un vacío que lo contiene todo y que ofrece nuevas opciones para explorar al sujeto y al marco referencial en el que se desenvuelve su existencia.

La herida y LH es un estado transitorio entre dos modos de vivir y virvirse. La profusión con la que el cine hace uso de su representación indica que se está buscando aprender nuevas formas de relacionarse con el cuerpo físico, con el sentir, con la comunicación de dicho sentir, con las estructuras mentales y con la vida.

EPÍLOGO.

La manera de acceder a la información se torna cada vez en más visual. Lo constatamos los docentes en las aulas y por doquier, la renovación tecnológica nos conduce a ello. Un universo en red, interconectado, necesita de un procesamiento *cuasi* instantáneo de la información: he ahí la imagen. Mis dos hijos adolescentes me enseñan que los jóvenes prefieren como red social favorita *Instagram*, en la cual el medio para la comunicación es la fotografía. Se sabe que los *youtubers* e *instagramers* están ocupando el espacio a los *bloggers*; todos observamos cómo Internet hace que el texto se acorte y se ceda su lugar a la iconicidad. ¿Hacia dónde ha de conducir este salto? Aún desconocemos su alcance e implicaciones, pero sí sabemos que ya necesitamos herramientas de conocimiento visual que nos posibiliten navegar con soltura por el universo de la interfaz.

Entre las posibilidades que vislumbramos para el Atlas, nos damos cuenta de que puede ser muy útil como herramienta visual, no solo en el estudio y comprensión del cine, como esperamos haber hecho aquí, sino también los estudios e investigaciones acerca de la publicidad, las redes sociales, el ámbito de los diversos medios de comunicación digital...el arte, pintura, escultura, fotografía, teatro, arquitectura,...

Creemos firmemente que hace falta investigar y desarrollar una metodología en el ámbito docente que se aplique a las narrativas audiovisuales, que sirva para el estudio de la imagen, del periodismo, de la publicidad...En el universo digital el territorio es tan amplio que se nos pierde la vista...

Así mismo, el Atlas nos parece una herramienta de primer orden para conocer el universo de la mente humana. Por ello, creemos que puede convertirse en una herramienta muy útil en ámbitos terapéuticos de la psicología, el psicoanálisis y las terapias Gestalt y sistémicas..., así como en procesos de coaching tanto personal como grupal y en cualquiera otra dimensión de acompañamiento en el encuentro con uno mismo que requiera tener en cuenta con qué herramientas está funcionando la mente.

Parte VII.
REFERENCIAS.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

8.1. BIBLIOGRAFÍA CITADA

AGUADO TERRON, J. M. (2003): *Conocimiento y cognición*, Sevilla, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

AIDELMAN, N. y DE LUCAS, G. (2010): *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*. Barcelona, Intermedio.

ALLEN, F. (2014): *¿Somos todos enfermos mentales?*, Barcelona, Ariel.

ALLEN, R. (1995): *Projecting illusion: film spectatorship and the impression of reality*, Nueva York, Cambridge University Press, 1997.

ARANA, J.: (2001) *Materia, Universo, Vida*. Tecnos, Madrid, 2001

ARNTZ, W., CHASE B. y VICENTE M. (2006): *¿Y tú qué sabes?* Buenos Aires, Kier.

ASSAGIOLI, R. (1988): *Psicosíntesis: ser transpersonal*, Madrid, Gaia, 1996.

BALLÓ, J. (2000): *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona, Anagrama.

BAUDRILLARD, J. (1978a): *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Editorial Kairós, 1993.

–(1978b): *A la sombra de las mayorías silenciosas*, Barcelona, Kairós.

BAUMAN, Z. (2007): *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbres*. Barcelona, Tusquets Editores, 2º ed, 2009.

BATAILLE, G. (1957): *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1997.

BAZIN, A. (1967), *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990.

BELINSKY, J. (2007): *Lo imaginario: un estudio*, Buenos Aires, Nueva Visión.

BLANCO, J. y SAN PABLO, P. (1999): *Blue Jean Godard número 1*. Valladolid, Caja España, col. Aprender a Mirar.

- BOHM, D. (1988), *La totalidad y el orden implicado*, Barcelona, Kairós.
- BOHM, D. y PEAT, F.D. (2014): *Science, Order and Creativity. Second Edition*.
Routledge.
- BRENER, B. (2012): *Daring Greatly: How the courage to be vulnerable transforms the way we live, love, parent and lead*. New York, Avery, Penguin Random House.
- BUCKLAND, W. (ed.) (2009) *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Oxford: John Willey & sons.
- BUNGE, M. (1980): *Epistemología, curso de actualización*, Ed. Siglo XXI, México, 2004.
- BURCH, N. (1991), *El tragaluz del infinito: Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Cátedra, Madrid.
- BUZAN, T. (1993), *El libro de los mapas mentales*, Barcelona, Urano, 1996.
- CARO ALMELA, A. (2010), *Comprender la publicidad*, Barcelona, Trípod, Universitat Ramon Llull.
- CAPRA, F. (1975), *El tao de la física*, Madrid, Luis Cárcamo ed., 3ªed. 1992.
- (1996): *La trama de la vida*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- CARROLL, L. (1990), *Alicia anotada. Alicia en el país de las maravillas/A través del espejo*. (Edición de Martín Gardner, 1990), Madrid, Akal, 1999.
- CASTORIADIS, C. (1989): *La institución imaginaria de la sociedad*, Barcelona, Tusquets.
- CATALÁ DOMENECH, J.M., (2010): *La imagen interfaz. Representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad*, Bilbao, Universidad del País Vasco.
- (2005): *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, Servei de Publicacions.
- (2001): *La puesta en imágenes*. Barcelona, Paidós.

–(1992): *La violación de la mirada. La imagen entre el ojo y el espejo*. Madrid, Fundesco, 1993.

CAVALLÉ, M. (2001): *Naturaleza del yo en el Vedanta Advaita, a la luz de la crítica al sujeto de Heidegger*. (Tesis doctoral), [<http://biblioteca.ucm.es/tesis/fsl/ucm-t24946.pdf>]

–(2002): *La sabiduría recobrada. La filosofía como terapia*, Barcelona, Kairós.

–(2008): *La sabiduría de la No-dualidad*, Barcelona, Kairós.

CSIKSZENTMIHALYI, M. (1997): *Fluir*, Barcelona, Kairós.

CHALMERS, D.J. (1996): *La mente consciente: en busca de una teoría fundamental*. Gedisa, Barcelona, 1999.

CHOMSKY, N. y RAMONET, I. (1993): *Cómo nos venden la moto*, Barcelona, Icaria.

DAMASIO, A. (2010): *Y el cerebro creó al hombre*, Barcelona, Destino.

DELEUZE, G. (1983): *La imagen-movimiento: estudios de cine 1*, 2ªed. Barcelona, Paidós, 1994.

–(1985): *La imagen-tiempo: estudios de cine 2*, Barcelona, Paidós, 1996.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1972): *El Anti Edipo, Capitalismo y esquizofrenia*. Vol.I., Barcelona, Paidós Ibérica, 1985.

DEL REY MORATÓ, J. (1996): *Democracia y Posmodernidad. Teoría General de la Información*, Madrid, Ed. Complutense.

DIDI-HUBERMAN, G., CHÉROUX, C. ARNALDO, J. (2013): *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.

DORFMAN, A. y MATTELART, A. (1971): *Para leer al Pato Donald*, México, Siglo XX, 1987.

ETKIN, J. (2005): *Gestión de la complejidad en las organizaciones*, Buenos Aires, Granica.

FERRARI, M. (1998), *La hermenéutica*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2004.

FERRÉS Y PRATS, J. (2014): *Las pantallas y el cerebro emocional*, Barcelona, Gedisa.

–(2008): *La educación como industria del deseo*, Barcelona, Gedisa.

FRANKL, V. (1946): *El hombre en busca de sentido*, Barcelona, Herder, 2004, 5ª reimpresión.

GELL-MANN, M. (1995): *El quark y el jaguar*. Tusquets editores, Barcelona

GARDNER, H. (1985): *La nueva ciencia de la mente: Historia de la revolución cognitiva*, Barcelona, Paidós, 1988.

GALLEGO, V. (2012): *Contra toda creencia. Hacia lo eternamente nuevo y vivo*, Barcelona, Kairós.

GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.

GONZALEZ REQUENA, J. (2006): *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid, Castilla Ediciones.

–(2008): *El club de la lucha, apoteosis del psicópata*, Valladolid, Caja España.

GROF, S. (1992): *La mente holotrópica. Niveles de conciencia humana*, Barcelona, Kairós, 7ª ed., 2009.

–(1985): *Psicología transpersonal. Nacimiento, muerte y trascendencia en psicoterapia*, Barcelona, Kairós, 6ª ed., 2008.

GUMBRECHT, H. U. (2004): *Producción de la presencia*, México D.F., Universidad Iberoamericana, 2005

HAN, B-C. (2012): *La agonía del eros*, Barcelona, Herder, 2014.

–(2012): *La sociedad de la transparencia*, Barcelona, Herder, 2013.

–(2010): *La sociedad del cansancio*, Barcelona, Herder, 2012.

HICK, S. y BIEN, T. (Eds.), (2008). *Mindfulness and the Therapeutic Relationship*. New York: Guilford Press.- *Minfulness y Psicoterapia*, Barcelona, Kairós.

IACOBONI, M. (2008): *Las neuronas espejo. Empatía, neuropolítica, autismo, imitación o de cómo entendemos a los otros*, Madrid, Katz Editores, 2009.

IBAÑEZ, J. (2012): *Por una sociología de la vida cotidiana*, Madrid, Siglo XXI.

–(1997): *A contracorriente*, Madrid, Fundamentos.

–(1991): *El regreso del sujeto: la investigación de segundo orden*, Santiago de Chile, Ed. Amerinda.

IMBERT, G. (1992): *Los escenarios de la violencia. Conductas anómicas y orden social*. Barcelona, Icaria.

– (2004): *La tentación de suicidio*, Madrid, Tecnos.

– (2010): *Cine e imaginarios sociales*, Madrid, Cátedra.

JACKENDOFF, R. (1987): *Conciencia y la mente computacional*, Madrid, Visor, 1998.

JAMESON, F. (2012): *El post modernismo revisado*, Madrid, Abada Editores, Edición de David Sánchez Usanos.

JUNG, C.G. (1970): *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1994.

KABAT-ZIN, J. (2005): *La práctica de la atención plena*, Barcelona, Kairós, 2007.

KATIE, B. (2009): *Mil nombres para el gozo. Vivir en armonía con las cosas tal como son*. La Liebre de Marzo. Barcelona.

KLEIN, S. (2004): *La fórmula de la felicidad o cómo se originan los sentimientos gratos*, Barcelona, Ed. Urano.

KUHN, T.S. (1962): *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid, Siglo XXI, 1986.

LACAN, J. (1953): Lo simbólico, lo imaginario y lo real, *De los nombres del padre*. Ed. Paidós. Buenos Aires, 2007.

LASZLO, E. (1997): *La gran bifurcación: crisis u oportunidad: anticipación del nuevo paradigma que está tomando forma*. Barcelona, Gedisa.

- (2004): *Tú puedes cambiar el mundo*, Madrid, Ed. Newtilus, S.L.
- LEVY, P. (1995): *¿Qué es lo virtual?*, Buenos Aires, Paidós, 1999.
- LIPOVETSKY, G. (1983): *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2000, 13ªed.
- LIPTON, B.H. (1998): *La biología de la creencia*, Madrid, Palmyra, 2007.
- LOPE, V. (2009): *Incertidumbre y agujero negro en la narrativa cinematográfica de Atom Egoyan. Tesis doctoral*, Universidad Complutense de Madrid.
- LUHMAN, N. (2005): *El arte de la sociedad*, México, Herder.
- MARINIELLO, S. (1999): *Pier Paolo Pasolini*, Madrid, Cátedra.
- MARQUIER, A. (2010): *El maestro del corazón*, Barcelona, Luciérnaga.
- (2006): *La libertad de ser*, Barcelona, Luzíndigo.
- (1998): *El poder de elegir*, Barcelona, Luciérnaga, 2006.
- MARTIN, C. (2005): *Sankara, la visión advaita de la realidad*, Madrid, Dilema.
- MARZANO, M. (2007): *La muerte como espectáculo*, Barcelona, Tusquets, 2010.
- MASLOW, A. (1973): *El hombre autorrealizado: hacia una psicología del ser*, Barcelona, Kairós.
- MATTERLART, A. (1998): *La mundialización de la información*, Barcelona, Paidós.
- (2002): *Historia de la sociedad de la información*, Barcelona, Paidós.
- (2009): *Un mundo vigilado*, Barcelona, Paidós.
- (2010): *Por una mirada-mundo*, Barcelona, Gedisa, 2014.
- MATURANA, H.R.; VARELA, F.J. (1990): *El árbol del conocimiento* Ed. Debate. Madrid.
- METZ, C. (1982): *El significante imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001.
- (1974): *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta.

- MERLO, V. (2007): *La llamada (de la) Nueva Era*, Barcelona, Kairós.
- MILLER, J-A. (1988): *Matemas, II*, Buenos Aires, Ed. Manantial, 2008.
- MOLINER, M.: *Diccionario de Uso del Español*, (2ª Edición), Gredos, Madrid, 1998.
- MORIN, E. (1956): *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001.
- (1977): *El método.1 La naturaleza de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 2003, 7ª ed.
 - (1980) *El método 2. La Vida de la vida*, Madrid, Cátedra.2006, 7ª ed.
 - (1986) *El método 3. El conocimiento del conocimiento*, Madrid, Cátedra 2006. 5ª ed.
 - (1992) *El método 4. Las ideas*, Madrid, Cátedra, 2006, 4ºed.
 - (2002) *El método 5. La humanidad de la humanidad*, Madrid, Cátedra, 2006, 2ª ed.
 - (2006) *El método 6. La ética*. Madrid, Cátedra.
- (1994): *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa.
- (2007): *¿Hacia dónde va el mundo?*, Madrid, Paidós, 2011.
- MOSCOSO, J. (2011): *Historia cultural del dolor*, Madrid, Taurus.
- NOVAK, J. GOWIN, D. B. (1988): *Aprendiendo a aprender*, Barcelona, Martínez Roca.
- NISARGADATTA: *Yo soy eso. Conversaciones con Sri Nisargadatta Maharaj*, Málaga, Sirio, 1988.
- ORTÍZ DÍAZ-GUERRA, M.J. (2009): *La metáfora visual incorporada: aplicación de la teoría integrada de la metáfora primaria a un corpus audiovisual*, Tesis Doctoral, Universidad de Alicante.
- PALAO ERRANDO, J. A. (2004): *La profecía de la imagen-mundo: para una genealogía del Paradigma Informativo*, Valencia: IVAC.

- PIGEM, J. (2013): *La nueva realidad*. Barcelona, Kairós.
- PINKER, S. (2003): *La tabla rasa. La negación moderna de naturaleza humana*, Barcelona, Paidós.
- (2007): *Cómo funciona la mente*, Barcelona, Destino.
- PRIGOGINE, I. (1983): *¿Tan sólo una ilusión?*, Editorial Tusquets, Barcelona, 2000.
- (1996): *El fin de las certidumbres*, Madrid, Taurus, 1997.
- POYATO, P. (2006): *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinematográfica*, Córdoba, Grupo Editorial Universitario.
- RAMOS, N. RECONDO, O. y ENRÍQUEZ, H. (2011): *Practica la inteligencia emocional plena. Mindfulness para regular nuestras emociones*, Barcelona, Kairós.
- RAMONET, I. (2009): *La catástrofe perfecta*, Barcelona, Icaria.
- REYNOSO, C. (2006): *Complejidad y caos. Una exploración antropológica*. Ed. SB. Buenos Aires.
- RHEINGOLD, H. (2002): *Las multitudes inteligentes. La próxima revolución social*. Barcelona, Gedisa, 2004.
- RIBERA, J. y MOLERO, V. (2012): *Marketing y fútbol. El mercado de las pasiones*, Madrid, Esic Editorial.
- RODOWICK, D.N. (1997): *Gilles Deleuze's time machine*, Duke University Press.
- ROSENBLUM, B. y KUTTNER, F.(2009): *El enigma cuántico. Encuentros entre la física y la conciencia*. Tusquets editores. Barcelona. 2010.
- RUÍZ MARTÍNEZ, N. (2009): *En busca del cine perdido. Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard*, Bilbao, Universidad del País Vasco.
- RUBIA, F.J. (2000): *El cerebro nos engaña*, Madrid, Temas de Hoy, 2007
- SAN MIGUEL DE PABLOS, J.L. (2014): *La rebelión de la consciencia*. Kairós, Barcelona.

- SAUSSURE, F. DE (1980): *Curso de Lingüística General*, Madrid, Akal.
- SCHNEIDER, E.D. y SAGAN, D. (2008): *La termodinámica de la vida*, Barcelona, Tusquets.
- SEARLE, J. (2000): *El misterio de la conciencia*, Barcelona, Paidós.
- (1995): *La construcción de la realidad social*, Barcelona, Paidós, 1997.
- (1992): *El redescubrimiento de la mente*, Barcelona, Crítica, 1996.
- SERVAN-SCHREIBER, D. (2003): *Curación emocional*, Barcelona, Kairós.
- SELLERI, F. (1986): *El debate de la teoría cuántica*. Alianza Universidad. Madrid.
- SESHA, (2003): *Los campos de cognición. El campo y el conocedor del campo*, Madrid, Gaia Ediciones.
- (2005): *Vedanta Advaita. No-dualidad, estados de conciencia, práctica meditativa y cosmología vedanta. Comentarios al Drg Drsya Viveka*. Madrid, Gaia Ediciones.
- (2011): *El sendero del Dharma*, Bilbao, Asociación Filosófica Vedanta Advaita Sessa.
- (2012): *Cuántica y meditación*, Bilbao, Asociación Filosófica Vedanta Advaita Sessa.
- SIERRA CABALLERO, F. (coord.) (2013): *Ciudadanía, tecnología y cultura: nodos conceptuales para pensar una nueva mediación digital*. Barcelona, Gedisa.
- SHANNON, C. y WEAVER, W. (1949): *Teoría matemática de la comunicación*. Forja, Madrid, 1981.
- SHELDRAKE, R. (1981): *Una nueva ciencia de la vida. La hipótesis de la causación formativa*, Barcelona, Kairós, 2011.
- (1988): *La presencia del pasado*, Kairós, Barcelona, 1990.
- (2005): *El séptimo sentido. La mente extendida*, Vesica Piscis, España.
- (2013): *El espejismo de la ciencia*, Kairós, Barcelona.

- SOLMS, M. y TURNBULL, O. (2002): *El cerebro y el mundo interior. Introducción a la neurociencia de la experiencia cognitiva*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- STAM, R. (2000). *Teorías de cine. Una introducción*, Barcelona, Paidós.
- THAGARD, P. (2005): *La mente. Introducción a las ciencias cognitivas*, Buenos Aires, Katz, 2008
- TALEB, N. N. (2007): *El cisne negro. El impacto de lo altamente improbable*, Barcelona, Paidós, 2008.
- TARNAS, R. (1991): *La pasión de la mente occidental. Para la comprensión de las ideas que han configurado nuestra visión del mundo*, Girona, Atalanta, 2008.
- TODOROV, T. (1982): *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila.
- TOURAINÉ, A. (2005): *Un nuevo paradigma. Para comprender el mundo de hoy*, Barcelona, Paidós.
- VARELA, F. (1988): *Conocer*, Barcelona, Gedisa, 1990.
- VARELA, F. y MATURANA, H. (1973): *De Máquinas y Seres Vivos: Una teoría sobre la organización biológica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- VARELA, F., THOMPSON, E., ROSCH, E. (1991): *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- VYGOTSKY, L.S. (1978): *Pensamiento y lenguaje*, Madrid, Paidós.
- WAGENSBERG, J. (1985): *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Tusquets editores. Barcelona.
- WARBURG, A. (1929): *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010.
- WEINRICHTER, A. (2007): *La forma que piensa: tentativas en torno al cine ensayo*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo.
- (2004) *Desvíos de lo real*, Madrid, T&B.
- WILBER, K. (1999): *Diario*, Barcelona, Kairós, 2000.

– (1996): *Breve historia de todas las cosas*, Barcelona, Kairós, 1997.

–(1995): *Sexo, ecología y espiritualidad*, Barcelona, Kairós, 2005.

– (1985): *La conciencia sin fronteras*, Barcelona, Kairós, 1998, 7ª ed.

–(1977): *El espectro de la conciencia*, Barcelona, Kairós.

ZACZYK, C. (1998): *La agresividad. Comprenderla y evitarla*. Barcelona, Paidós, 2002.

ZIZEK, S. (2008): *En defensa de las causas perdidas*, Madrid, Akal, 2011.

–(2012); *El año que soñamos peligrosamente*, Madrid, Akal, 2103.

ZUKAV, G. (1979) *La Danza de los maestros*. Barcelona, Argos Vergara, 1981.

ZUMALDE ARREGUI, I. (2008): *La materialidad de la forma fílmica. Crítica de la (sin) razón posestructuralista*. Bilbao, UPV, Servicio Editorial.

ZUNZUNEGUI, S. (2008): *La mirada plural*, Madrid, Cátedra.

8.2. ARTÍCULOS CITADOS.

ABDALA, J.R. (2002): Neurociencias y psicoanálisis, *Subjetividad y procesos cognitivos*, UCES, Argentina, pp. 9-19. [http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/bitstream/handle/123456789/522/Neurociencia_y_psicoan%C3%A1lisis_Abdala.pdf?sequence=1], recuperado 21/12/2014, 12:26.

AGUIRRE, M. (1999): Los medios periodísticos y el espectáculo humanitario en Unidad de Estudios Humanitarios *Los desafíos de la acción humanitaria*, Barcelona, Icaria, 203-226.

ALCOZ, A: (2007): Reseña de La Forma que piensa: Tentativas en torno al cine-ensayo, en *Blogs and Docs*, 3 de mayo, 2007, <http://www.blogsandocs.com/?p=190>

ALFONSO BOUHABEN, M. (2012): Ensayo sobre el fin de la historia. Histoire(s) du cinéma (1988-1998), *Matakinema, revista de cine e historia*. [Disponible en

http://www.metakinema.es/metakineman11s4a1_Miguel_Alfonso_Bouhaben_Histoires_Cinema_Godard.html, recuperado 23 junio 2015, 13:30].

ÁLVAREZ SUÁREZ, P. (1993): ¿Tiene solución la crisis ambiental?, *Enseñanza de las Ciencias de la Tierra*, Vol.1, num.1 (1993), pp. 8-10.

AMADO, A. (1999): Cine, historia y memoria. Notas sobre Histoire (s) de cinemà de Jean-Luc Godard, *Rayando los confines*, nº9, 1999. [Disponible en http://rayandolosconfines.com/critica_amado2.html, recuperado el 3 de julio de 2015]

APARICIO, D. (2006): Reseña: Clásico, manierista, postclásico: Los modos del relato en el cine de Hollywood, de Jesús González Requena, *Comunicación y hombre*, nº 2, 2006, Madrid, Universidad Francisco de Vitoria.

ARNOLD, M. (1998): Recursos para la investigación sistémico/constructivista, *Cinta de Moebio*, 3, pp. 31-3 [www.moebio.uchile.cl/03/frprin05.htm] recuperado el 3 de marzo 2015.

AUSTIN, J. (2013): The Meditative Approach to Awaken Selfless Insight-Wisdom, *Meditation-Neuroscientific Approaches and Philosophical Implications Studies in Neuroscience, Consciousness and Spirituality*, Volume 2, 2014, pp. 23-55 [Disponible en http://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-01634-4_3, recuperado 21/01/2015, 12:45]

BÄCHLER, R. (2005): El problema de la conciencia, *Gaceta Universitaria*, Santiago de Chile; 1; 2: 161-172

BARRERO, M. (2008): La controversia de las viñetas de Mahoma. Géneros, alcance y propaganda en la sátira gráfica, *Tebeosfera*, Nº 10, Sevilla, 2012.

BREWER, J. (2011): Meditation experience is associated with differences in default mode network activity and connectivity, *PNAS*, Dic. 2011, vol. 108, n 5. pp.20254–20259, Marcus E. Raichle (Ed.), Washington University in St. Louis, St. Louis, MO. [Disponible en <http://www.pnas.org/content/108/50/20254.full>, recuperado 21/01/2015, 12.03.

CABALLERO GUIRAL, J. (2001): *Lynn Margulis, la vida como libertad y cooperación*, Asparkía, Investigació feminista, 2011, 12, pp.137-140, Universidad Jaume I, Castellón.

CAMPOS ARENAS, A. (2005): *Mapas conceptuales, mapas mentales: y otras formas de representación del conocimiento*, Bogotá, Aula Abierta, Magisterio.

CAPURRO, R. (2008): Pasado, presente y futuro de la noción de información. *I Encuentro Internacional de Expertos en Teorías de la Información. Un enfoque interdisciplinar*. León (España).

– (2010): Epistemología y ciencia de la Información. *ACIMED*, 2010, 21, 2, 248-265, 2000, Editorial Ciencias Médicas.

CANGA SOSA, M. (2014): Introducción al fenómeno del selfie: valoración y perspectivas de análisis, *Fotocinema, revista científica de cine y fotografía*, Nº 10, 2015

en[<http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=310>] recuperado el 1/03/2015.

CARO ALMELA, A. (2015): Publicidad y macroestructura imaginaria, *Colección Académica de Ciencias Sociales*, vol. 2, nº1, 2015, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, Colombia. [Disponible en https://www.academia.edu/14546467/2015_-_Publicidad_y_macroestructura_imaginaria, recuperado el 6/08/2015].

CASTELLS, M. (2001): *Internet y la sociedad red*, (Conferencia inauguración programa de doctorado sobre la sociedad de la información y el conocimiento en [<http://instituto162.com.ar/wp-content/uploads/2014/04/INTERNET-Y-LA-SOCIEDAD-RED-Castells.pdf>])

CLEMENTE FRANCO, et al. (2011): Modificación de variables de personalidad mediante la aplicación de un programa psicoeducativo de conciencia plena (mindfulness) en estudiantes universitarios, *Avances en psicología latinoamericana*, Vol. 29, Nº. 1, 2011, pp. 136-147

–(2010): Reducción de los niveles de estrés y ansiedad en médicos de Atención Primaria mediante la aplicación de un programa de entrenamiento en conciencia plena (mindfulness) *Atención primaria: Publicación oficial de la Sociedad Española de Familia y Comunitaria*, Vol. 42, Nº. 11, 2010, págs. 564-570.

COLAIZI, G. (2001): El acto cinematográfico: género y texto fílmico, *Lectora, revista de genero y textualitat*, 7, revistes.ub.edu. pp. v- xiii.

DE PEDRO AMATRIA, G. (2007): Bomba de relojería. Zodiac, de David Fincher, en *Cahiers du cinéma-España*, nº 1, mayo 2007.

EISENSTEIN, S.M. (1948): Del color en el cine, *El cine soviético de todos los tiempos (1924-1986)*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988, pp. 85-156.

EJIDO-LÓPEZ, M. T. (2013): Estudio del acoso entre iguales. Desarrollo de un programa preventivo basado en la mediación entre iguales y la meditación, en el Centro Educativo Cedes (Albacete) [Disponible en: <http://reunir.unir.net/handle/123456789/1246> Recuperado el 3 mar.2014]

ELSAESSER, T. (2009): The Mind-Game Film. *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Oxford: John Willey & sons. W. Buckland (ed.) pp. 13-41.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, J.M. Y PUENTE FERRERAS, A. (2009): La noción de campo en Kurt Lewin y Pierre Bourdieu: un análisis comparativo, en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, nº 127, 2009, pp. 33-53.

FERNÁNDEZ POLANCO, A. (2010): Las imágenes piensan, pensar con imágenes, en *ReVisiones #Cero*, [Disponible en: <http://re-visiones.imaginarrar.net/spip.php?article1>, recuperado 7/10/2014, 12:14]

FERNÁNDEZ VICENTE, A. (2014): Por un saber ensayístico o contra el rígido academicismo, *Revista de Estudios de para el Desarrollo Social de la Comunicación*, Norteamérica, 0, nov.2014. pp. 237-252. [Disponible en: <http://revista-redes.hospedagemdesites.ws/index.php/revista-redes/article/view/345>]. Recuperado: 27 jun. 2015]

GARCÍA, E. (2007): Nuevas perspectivas científicas y filosóficas sobre el ser humano. In *Nuevas perspectivas científicas y filosóficas del ser humano*. Universidad Pontificia Comillas, Madrid, pp. 17-54.

GARCÍA CAMPAYO, J. (2008): La práctica del «estar atento» (mindfulness), en medicina. Impacto en pacientes y profesionales, *Atención Primaria*. 2008; 40(7):363-6

GOLEMAN, D., BOYATZIS, R. y MCKEE, A. (2001): Primal Leadership: The Hidden Driver of Great Performance, *Harvard Business Review*, December 2001. [<https://hbr.org/2001/12/primal-leadership-the-hidden-driver-of-great-performance>] recuperado el 10/01/2015.

GONZÁLEZ CUESTA, B. (2006): El cine como forma que piensa: *La Morte Rouge* de Víctor Erice, *Oppidum*, nº2, Universidad SEK, Segovia, pp.187-214.

GONZÁLEZ, T. y PARRONDO, E. (2015): De las fantasías al fantasma fundamental: una travesía psicoanalítica, *Trama y fondo, revista de cultura*, Madrid, nº37. pp. 103-119.

GONZÁLEZ HORTIGÜELA, T. (2008): Aproximación a la problemática de la enunciación: el lugar del sujeto en texto artístico, *ZER*, Vol.14, num.27, pp. 149-163.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1995). Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura ("El manantial", Vidor). En GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (comp.) *El análisis cinematográfico. Teoría y práctica del análisis de la secuencia*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 11-45.

GONZÁLEZ ROMÁN, C. (2014): Cuando las imágenes hablan: una breve aproximación a los estudios sobre cultura visual, *Paradigma, revista universitaria de cultura*, Málaga, nº 16, pp.19-21.

GRONDONA RODRÍGUEZ, G. (2012): La subjetividad y la mirada, *Nómadas, Revista de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 36 (2012.4), Madrid, EMUI Euro-Mediterranean University Institute | Universidad Complutense de Madrid, Publicación asociada a la Revista Nomads. Mediterranean Perspectives.

GUZZETTI, A. (1973): Christian Metz and the semiology of the cinema, *Journal of Modern Literature*, Harvard University, Vol.3, Nº2, abril, 1973.

HENRY, R.C. (2005): Concept The Mental Universe, *Nature*, 436, 29 (7 July 2005) en [<http://www.nature.com/nature/journal/v436/n7047/full/436029a.html>]

IMBERT, G. (2002): Azar, conflicto, accidente, catástrofe: figuras arcaicas en el discurso posmoderno (entre lo eufórico y lo disfórico), *Trama y Fondo. Revista de cultura*, 12, Madrid, Asociación Cultural Trama y Fondo. pp. 19-30.

KABAT-ZIN, J., LIPWORTH, L. BURNEY, R., (1985): The clinical use of mindfulness meditation for the self-regulation of chronic pain, *Journal of Behavioral Medicine* June 1985, Volume 8, Issue 2, pp. 163-190. [Disponible en: <http://link.springer.com/article/10.1007/BF00845519>. Recuperado 21/01/2015, 11:45]

LACAN, J. (1974): La tercera, *Intervenciones y textos*, 1974, 2, 73-108, Manantial, Buenos Aires.

LAZAR, S. *et al.* (2005): Meditation experience is associated with increased cortical thickness, *Neuroreport*, Nov 28, 2005; 16(17): 1893–1897. [<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1361002/>], recuperado el 21/01/2015; 12:08

LLORCA DÍEZ, M.A. (2006): Los videojuegos, marcadores de tendencias en el ocio tecnológico, *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, Nº 27, 2006 (Ejemplar dedicado a: Modas y tendencias actuales de la comunicación.) , págs. 79-84

MARIJUÁN, P. (1995): La acumulación social de conocimiento. Una perspectiva interdisciplinar. *Scire*, 1:1, pp. 29-55.

–(1996): Fundamentos de la Ciencia de la Información: De los ordenadores y la física cuántica a las células, sistemas nerviosos y sociedades, *Scire*, 2:1, pp. 147-158.

MATTELART, A. (2003): La sociedad de la información. El enfrentamiento entre proyectos de sociedad, *Revista Diálogos de la Comunicación*, Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social, FELAFACS; 2003.

MARZIALI, C.(2009): Nobler instincts take time, en USC News [<https://news.usc.edu/29206/Nobler-Instincts-Take-Time/>]

MITCHELL, W.J.T. (2001): Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual, *Estudios Visuales*, #1, noviembre 2003. (Publicado originalmente en: *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, eds. Michael Ann Holly and Keith Moxey, Sterling & Francine Clark Art Institute, Mass, 2002.)

MORENO COUTIÑO, (2012): Terapias cognitivo-conductuales de tercera generación (TTG): la atención plena / mindfulness, *Revista Internacional de Psicología*, Vol.12, Nº 01 (2012), [Disponible: <http://www.revistapsicologia.org/index.php/revista/article/view/66/63>. Recuperado, 4 mayo, 2014]

MOXEY, K. (2009): Los estudios visuales y el giro icónico, *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, nº6, 2009, pp.9-27.

MUÑOZ RUBIO, J. (2004): Larry Laudan y Richard Dawkins: verdad y falsedad en la teoría del *gen egoísta*, en *Temas*, nº 39-40, Oct. 2004, pp. 145-158.

MURILLO, M. (2011): *RSI: Gramática del discurso analítico*. III Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVIII Jornadas de Investigación Séptimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. [Disponible en: <http://www.aacademica.com/000-052/829.pdf>, Recuperado el 6 de enero 2015]

NAJMANOVICH, D. (2001a): Del cuerpo máquina al cuerpo entramado, *Revista Campo Grupal*, 30, Buenos Aires.

–(2001b): Pensar la subjetividad. Complejidad, vínculos y emergencia. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, Año 6. Nº 14 (Septiembre, 2001). Pp. 106-111

OJEDA, C. (2001): Francisco Varela y las ciencias cognitivas. *Revista chilena de neuro-psiquiatría*, 39 (4), 286-295.[Recuperado el 17 de diciembre de 2014, http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-92272001000400004&lng=es&tlng=e.10.4067/S0717-92272001000400004.]

–(2005): Trayecto del psicoanálisis de Freud a Lacan, *Gaceta Universitaria*, 2005;1; 3: 233-235).

PALAO ERRANDO, J.A. (2008): Corredores sin ventanas, acrobacias sin red: linealidad narrativa e imaginario hipertextual en el cine contemporáneo. En Tortosa, V. (ed.), *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*. Alicante, Universidad de Alicante, pp. 289-312.

–(2012): Hiperencuadre/Hiperrelato: Apuntes para una narratología del film postclásico, *Revista Comunicación*, Nº10, Vol.1, año 2012, pp.94-114.

– (2013): Contando al otro: el hipernúcleo, una figura clave en la narrativa fílmica postclásica, *L'Atalante*, enero –junio 2013, pp.19-26.

PENALVA, C. (2002): El tratamiento de la violencia en los medios de comunicación, *Alternativas. Cuadernos de Trabajo Social*. N. 10, Universidad de Alicante, pp. 395-412.

PEREIRA, B. (2007): De la simbolización en psicoanálisis, *Revista uruguaya de psicoanálisis*, Montevideo, 2007; 104, pp. 260-264.

PESKIN, L. (2008): Diferentes enfoques de la cura psicoanalítica: lo histórico y lo actual, *Revista uruguaya de psicoanálisis*, Montevideo, 2008; 106, pp. 22-56.

PUENTE, I. (2011): Filosofía oriental y ciencias cognitivas: una introducción, *Enrahonar. Quaderns de Filosofia*, 47, 2011, pp.15-37.

–(2009): Psicología Transpersonal y Ciencias de la Complejidad: un amplio horizonte interdisciplinar a explorar, *Psicología Transpersonal y Ciencias de la Complejidad: Un amplio horizonte a explorar*, *Journal of Transpersonal Research*, 2009, Vol. 1(1), pp. 19-28.

RICARD, M., LUTZ, A., & DAVIDSON, R. J. (2014): Mind of the meditator. *Scientific American*, 311(5), 38-45 (Disponible en: <http://www.nature.com/scientificamerican/journal/v311/n5/full/scientificamerican1114-38.html>, Recuperado 28 Nov. 2014)

HASENKAMP, W. *et al.* (2012): Mind Wandering and Attention during Focused Meditation: A Fine-Grained Temporal Analysis of Fluctuating Cognitive States, *NeuroImage*, Vol. 59, No. 1, pages 750–760; January 2, 2012

RAMOS IRIZAR, R. (2011): Las industrias culturales en la sociedad hiperindustrializada, *Fabrikart, arte, tecnología, industria y sociedad*, Bilbao, UPV, Nº 5, 2005, pp. 66-75.

RUIZ, N. (2010): Formas que piensan, en *ReVisiones #Cero*, (Disponible en : <http://re-visiones.imaginnarrar.net/spip.php?article3>, recuperado el 5 Octubre 2014)

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2009): "Hollywood y el arquetipo del atrincherado. Clave dramática y discurso político del 11-S", en *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, páginas 926 a 937. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, recuperado el 12 de enero de 2014, de http://www.revistalatinacs.org/09/art/871_URJC/72_110_Antonio_Sanchez_Escalonilla.html

SAN PABLO, P. y PACHECO, M. (2013): Propuesta de aplicación de la práctica de la atención plena en contextos de aprendizaje de educomunicación, *IIº Congreso Nacional de Educación Mediática y Competencia Digital*, Barcelona, 14 y 15 Noviembre 2013.

SAN PABLO MORENO, P. (2012): Nuevas perspectivas metodológicas para un estudio del “agujero de la realidad” en el cine del nuevo milenio. *IIº Simposio Internacional de política científica en Comunicación, Investigar la comunicación hoy: revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas*, AEIC, Segovia, 2 y 3 de Mayo 2012.

SHARON, C. *et al.* (2010): Intensive Meditation Training Improves Perceptual Discrimination and Sustained Attention *Psychological Science* June 2010 21: 829-839, first published on May 11, 2010

[<http://pss.sagepub.com/content/21/6/829.full.pdf+html>] recuperado el 21/01/2015, 11:34.

SIMÓN, V. M. (2007): *Mindfulness* y Psicoterapia, *Revista de Psicoterapia*, Vol. XVII, Nº 66/67, pp. 5-30.[<http://vicentesimon.com/pdf/mindfulness.pdf>, recuperado el 16/01/2015, 20:45]

TARTÁS, C. Y GURIDI, R. (2013): Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne, *EGA, Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº 21 (2013) Valencia, Universidad Politécnica, pp. 226-235

TEASDALE, J. SEGAL, Z. Y WILLIAMS, J.M. (1995): How does cognitive therapy prevent depressive relapse and why should attentional control (mindfulness) training help?, *Behaviour Research and Therapy* Volume 33, Issue 1, Enero 1995, pp. 25–39 [<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/0005796794E00117>, recuperado 21/01/2015, 11:37]

TORREGROSA, A. (2012): La parte oscura de la formación, *Arte y Educación, geografías de un vínculo*, Ponencias 1ª Bienal de Educación Artística, (Eds. Rodríguez Bordoy, L. y Gómez Spatakis, M.) Maldonado, Uruguay, 2012, pp.67-71. [Disponible en: http://baseddp.mec.gub.uy/Documentos/Reposit/Bienal-Arte_y_Educacion, recuperado el 27 junio 2015]

VARELA, F. (1999): Four batons for the future of cognitive science, en *Envisioning Knowledge*, B.Wiens (Ed.); Dumont Cologne.[<http://chileinteligente.cl/iluminareducacion/files/ILUMINAR-Varela-fenomeno-de-la-vida.pdf>] Recuperado 12/5/2012, 11:30

VELASCO CABAS, J. (2006): El otro medio del ambiente: un mundo interior, *Reflexiones sobre educación ambiental II: CENEAM 2000-2006* Ed.Parques Nacionales, 2006, 305-317.

VIGO, A.G. (1999): Intelecto, pensamiento y autoconocimiento de sí. La estructura de la autoconciencia en Plotino. V3, en *Acta Philosophica*, vol. 8, 1999, fasc.1. 45-68.

VALBUENA DE LA FUENTE, F. (2009): "Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood" de GONZÁLEZ REQUENA, en CIC. Cuadernos de Información y Comunicación, vol. 14, 2009, pp. 329-335, Universidad Complutense de Madrid, España. [<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93512977019>] (24/10/2014; 12:45)

VASQUEZ ROCA, A. (2008): Peter Sloterdijk; Normas y disturbios en el parque humano o la crisis del humanismo como utopía y escuela de domesticación, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 19 Madrid, Universidad Complutense ,(2008.3).

WALSH, R. Y VAUGHAN, F. (1993): On transpersonal definitions. *Journal of Transpersonal Psychology* 1993, 25 (2), 199-207. [http://www.drrogerwalsh.com/wp-content/uploads/2009/07/1036_69_Articles_On-transpersonal-definitions.pdf]

ZAID, G.(2010): «Solución de continuidad» *Convivio*, [<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/solucion-de-continuidad-0>] (12/11/2011; 18:27)

ZUMALDE, I. (2008), La intrincada fenomenología del metatexto cinematográfico, *Anàlisi, Quaderns de comunicació i Cultura*, nº 28, 2009, Barcelona, UOC, UAB, pp. 253-265.

ZUNZUNEGUI, S. (2005), Análisis fílmico: el estado de las cosas, *Comunicar*, nº29, XV, 2007, pp. 51-58.

8. 3. REFERENCIAS AUDIOVISUALES en la WEB

DAMASIO, A. Charla TED: La búsqueda por comprender la conciencia, Marzo 2011. [http://www.ted.com/talks/antonio_damasio_the_quest_to_understand_consciousness?language=es] (Consultada 3/12/2014, 11:13)

IACOBONI, M. Programa REDES: Mentes conectadas sin brujería, Abril, 2010. [<http://www.rtve.es/alacarta/videos/redes/redes-mentes-conectadas-sin-brujeria/748264/>] (Consultado 20/11/2014, 20:22)

PINKER, S., programa RTVE, REDES, nº 109. Entrevista con Eduard Punset , en [https://www.youtube.com/watch?v=__eTquRY_MA]. (Consultado 25 /11/2014; 12:27)

VARELA, F. ENTREVISTA con Eric Goles en Youtube (producida por Imago Comunicaciones y Alejandría, Proyecto Reuna). [http://www.youtube.com/watch?v=jV7V4ePIR8A], (Consultado 30/1/2012.)

8.4. REFERENCIAS CINEMATOGRÁFICAS.

GODARD, J. L. (1998): *Historie(s) du cinèma*, Francia, Pherifera-Gaumont, video, color.

WACHOWSKI , L. y WACHOWSKI, A. (1999): *Matrix*, USA-Australia, Roadshow Pictures, distribuida por Warner Bros. Pictures.

8.5. ARTÍCULOS DE PRENSA

ANTICH, X. (2010): La hora Warburg, en *La Vanguardia*, 8 de septiembre de 2010. [Disponible en <http://www.lavanguardia.com/cultura/20100908/53997295823/la-hora-warburg.html>, recuperado 26 de agosto 2015]

MONTERO, R. (2011): Cuando las fotografías nos parecen falsas, en *El País Semanal*, Madrid, 24 de julio 2011.

PÁNIKER, S. (2006): Vivir es posible, *El País*, 9 de noviembre de 2006. [Disponible en http://elpais.com/diario/2006/11/09/opinion/1163026812_850215.html, recuperado el 3 de mayo de 2015]

RAMONET, I. (1995): La pensée unique, en *Le monde diplomatique*, enero de 1995. [Disponible en <http://www.monde-diplomatique.fr/1995/01/RAMONET/6069>, recuperado 24/01/2015.]

TORRES, M. (2001): La miel y la mierda, en *El País semanal*, Madrid, domingo, 6 de noviembre 2011.

8.6. INFORMES

Fundación Telefónica (2014), *La sociedad de la información en España 2013*, Madrid, Ariel.

8.7. BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

ARNHEIM, R. (1990): *El cine como arte*, Barcelona, Paidós.

ARMBRUSTER, B.B y ANDERSON, T.H. (1982): *Idea mapping: the technique and its use in the classroom or simulating the “ups” and “downs” of reading comprehension*, Tech. Rev. 36 Center for the Study of Reading. University of Illinois at Urbana Champaign.

BACHELARD, G. (1948) *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*, Buenos Aires, Ed. Siglo XXI, 2004.

BARRON, A. (1991). *Aprendizaje por descubrimiento*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

CYRULNICK, B. (2008): *Autobiografía de un espantapájaros. Testimonios de resiliencia: el retorno a la vida*. Barcelona, Gedisa.

–(2004): *El amor que nos cura*, Barcelona, Gedisa.

CHI-I, *Pararse a contemplar, Manual de espiritualidad del budismo –Tendai*, Salamanca, Ed. Sígueme, 2007.

BEAR, M.F., CONNORS, B.W. y PARADISO, M. A. (2001): *Neurociencia. Explorando el cerebro*, Wolters Kluwer, Lippincot Williams & Wilkins, 2008, 3ªed.

BEASLEY-MURRAY, J. (2008): El afecto y la poshegemonia, *Estudios 16:31* (enero-junio 2008), págs. 41-69.

- BOHM, D. y PEAT, F. D., (1997) *Ciencia, orden y creatividad*, Kairós, Barcelona.
- CAPRA, F., (2003a): *Las conexiones ocultas*, Anagrama, Barcelona.
- (2003b): *Sabiduría insólita*, Kairós, Barcelona.
- CASTORIADIS, C. (2008): *Ventana al caos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- COROMINAS, J. (1990): *Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos, Madrid
- DAVIS, F., (2003): *La comunicación no verbal*, Alianza, Madrid.
- DAWKINS, R. (1976): *El gen egoísta*, Barcelona, Salvat, 1993.
- EINSTEIN, A., (2002): *Mi visión del mundo*, Tusquets, Barcelona.
- EMOTO, M. y FLIEGE, J., (2006): *El poder curativo del agua*, Obelisco, Barcelona.
- EMOTO, M., (2003): *Mensajes del agua*, La liebre de marzo, Barcelona.
- ESCOHOTADO, A., (1999): *Caos y orden*, Espasa, Madrid.
- GARDNER, H. (1983): Gardner, Howard. (1983) *Multiple Intelligences*, New York, Basic Books.
- (2005). *Inteligencias múltiples: La teoría en la práctica*, Barcelona, Paidós, 2011.
- HEIDEGGER, M. (1966): *Discourse on thinking*, Nueva York, Harper & Row.
- HOFSTATDER, D. R., (2007a): *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, Tusquets, Barcelona.
- (2007b): *Yo soy un extraño bucle*, Tusquets, Barcelona.
- HUXLEY. A. (1954): *Door of perceptions*, Londres, Chatto & Windous
- (1947): *La filosofía perenne*, Barcelona, Edhasa, 1993. (6ª ed.)
- KOESTLER, A., (1982): *En busca de lo absoluto*, Kairós, Barcelona.
- (1973): *Las raíces del azar*, Kairós, Barcelona.

- (1995): *Sobre el miedo*, Edaf, Barcelona.
- (1994): *Sobre el aprendizaje y la sabiduría*, Kairós, Barcelona.
- KHUN, T. S., (2000): *La estructura de las revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, México.
- KOFFKA, K. (1973): *Principios de la psicología de la forma*, Buenos Aires, Paidós.
- KÖHLER, W. (1963): *Dinámica en la psicología*, Buenos Aires, Paidós.
- KRÖPLIN, B., (2004): *El mundo interior del agua. Memorias y formas de pensamiento en el agua*, CIMNE, Barcelona.
- LATOUCHE, S. (2007): *Sobrevivir al desarrollo: de la descolonización del imaginario económico a la construcción de una sociedad alternativa*, Icaria
- LIPTON, B. H., (2009): *La biología de la transformación*, La Esfera de los libros, Madrid
- LORIMER, D., (ed.) (2000): *El espíritu de la ciencia*, Kairós, Barcelona.
- MARGULIS, L. Y SAGAN D., (2003): *Captando genomas*, Kairós, Barcelona.
- (1995): *¿Qué es la vida?*, Tusquets, Barcelona.
- MARGULIS, L. (2002): *Planeta simbiótico*, Debate, Madrid.
- MARCUSE, H. (1964): *El hombre unidimensional*, Barcelona, Ariel, 2010.
- NEWBERG, A., D'AQUILI, E. y RAUSE, V. (2002): *Why god won't go away*. New York, NY: Random House.
- PLATÓN, *Obras completas*, tomo 1, Medina y Navarro, Arenal, Madrid, 1871.
- PEARLS, F. (1976): *El enfoque gestáltico y testimonios de terapia*, Santiago de Chile, Ed. Cuatro Vientos.
- PEAT, F. D., (1988): *Sincronicidad. Puente entre mente y materia*, Kairós, Barcelona.
- RAMANA MAHARSHI, (2006): *Conversaciones con Ramana Maharshi*, Barcelona, Ed. Sanz y Torres.

- RUSSELL, P., (1994): *El agujero blanco en el tiempo*, Gaia, Málaga.
- SAGAN, C., (2002): *Los dragones del edén*, Crítica. Barcelona.
- (1999): *El cerebro de Broca*, Crítica, Barcelona.
- SCHRÖDINGER, E., (2006): *¿Qué es la vida?*, Tusquets, Barcelona.
- SCHOPENHAUER, A. (1819): *El mundo como voluntad y representación*, México, Ed. Porrúa, 1987.
- SLOTERDIJK, P. (1983): *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Siruela, 2003.
- (1999): *Normas para el parque humano*, Madrid, Siruela, 2000.
- TART, Ch. (2013): *El fin del materialismo. Parapsicología, ciencia y espiritualidad*, Kairós, Barcelona.
- THOMPSON, W. I. (ed.) (1989): *Gaia: implicaciones de la nueva biología*, Kairós. Barcelona.
- VOLMERT, B., (1998): *La molécula y la vida*, Gedisa, Barcelona.
- WAAL, F. de, (2011): *La edad de la empatía. ¿Somos altruistas por naturaleza?*, Tusquets, Barcelona.
- WHITEHEAD, A.N. (1948). *An Introduction to Mathematics*. New York, Oxford University Press, 1958.
- WILBER, K. (ed.) (1986): *El paradigma holográfico. Una exploración en las fronteras de la ciencia*, Kairós, Barcelona,.1992.
- (1986): *Cuestiones cuánticas*, Kairós, Barcelona.
- (1989). *El proyecto atman :Una visióon transpersonal del desarrollo humano*. Barcelona: Kairós.
- (1994). *Psicología integral*. Barcelona: Kairós.
- (2003). *Breve historia de todas las cosas*. Barcelona: Kairós.

– (2004). *La conciencia sin fronteras: Aproximaciones de oriente y occidente al crecimiento personal* (6ª ed.). Barcelona: Kairós.

Parte VIII.

ANEXO.

FICHAS TÉCNICAS DE LOS FILMES

52 MARTES

Título original: **52 TUESDAYS**

Dirigida por: **SOPHIE HYDE, 2014**

Calificación: **NO RECOM. MENORES DE 16 AÑOS**

Nacionalidad: **EXTRANJERA**

Países participantes:

AUSTRALIA

Género : **Drama**

Fecha de estreno: **22 de mayo de 2015**

Producción e Intérpretes

Intérpretes: **DEL HERBERT-JANE, TILDA COBHAM-HERVEY**

Datos de Distribución

Totales

Espectadores: **1.729**

Recaudación: **9.177,50**

Por distribuidora

Empresa distribuidora: **CINEBINARIO FILMS, S. COOP. AND.**

Fecha de autorización: **21 de mayo de 2015**

Espectadores: **1.729**

Recaudación: **9.177,50 €**

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

Formato:

DIGITAL

Duración original: **114 minutos**

ALGO EN COMUN

Título original: GARDEN STATE

Dirigida por: ZACH BRAFF , 2004

Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS

Nacionalidad: EXTRANJERA

Países participantes: ESTADOS UNIDOS

Género : Drama

Fecha de estreno : 1 de abril de 2005

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** IAN HOLM , NATALIE PORTMAN , PETER SARSGAARD , ZACH BRAFF

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 90.565
Recaudación: 457.265,84
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: THE WALT DISNEY COMPANY IBERIA, S.L.
Fecha de autorización: 23 de marzo de 2005
Espectadores: 90.565
Recaudación: 457.265,84 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: THE WALT DISNEY COMPANY IBERIA, S.L.
Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
Fecha de calificación: 28 de marzo de 2005

Distribuidora: SAVOR EDICIONES S.A.
Calificación: NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DIECISÉIS AÑOS
Fecha de calificación: 26 de septiembre de 2011
Caducidad de los derechos: 14 de junio de 2016

Ficha técnica

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 106 minutos

ALICIA EN EL PAIS DE LAS MARAVILLAS

- **Título original:** ALICE IN WONDERLAND
- **Dirigida por:** TIM BURTON , 2009
- **Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
ESTADOS UNIDOS
- **Género :** Fantástica
- **Fecha de estreno :** 16 de abril de 2010

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** ALAN RICKMAN , ANNE HATHAWAY , HELENA BONHAM CARTER , JOHNNY DEPP

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 2.866.049
Recaudación: 22.785.940,86
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: THE WALT DISNEY COMPANY IBERIA, S.L.
Fecha de autorización: 29 de marzo de 2010
Espectadores: 2.866.049
Recaudación: 22.785.940,86 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: THE WALT DISNEY COMPANY IBERIA, S.L.
Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
Fecha de calificación: 28 de abril de 2010

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 108 minutos
- **Metraje :** 2.946 metros

AMERRIKA

- **Título original:** AMREEKA
- **Dirigida por:** CHERIEN DABIES , 2009
- **Calificación:** APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
CANADÁ
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 15 de enero de 2010

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** HIAM ABBASS , MELKAR MUALLEM , NISREEN FAOUR

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 35.654
Recaudación: 213.143,03
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: FESTIVAL FILMS S.L.
Fecha de autorización: 8 de enero de 2010
Espectadores: 35.654
Recaudación: 213.143,03 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: KARMA FILMS S.L.
Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
Fecha de calificación: 15 de septiembre de 2010
Caducidad de los derechos: 30 de abril de 2017

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 92 minutos
- **Metraje :** 2.510 metros

AMERICAN BEAUTY

- **Dirigida por:** SAM MENDES , 1999
- **Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
ESTADOS UNIDOS
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 22 de enero de 2000

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** ANNETTE BENNING , KEVIN SPACEY , THORA BIRCH

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 4.105.878
Recaudación: 16.425.254,88
- **Por distribuidora**
Empresas distribuidoras: YELMO FILMS, S.L.
Fecha de autorización: 27 de marzo de 2015
Espectadores: 89
Recaudación: 237,80 €
Empresas distribuidoras: UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL SPAIN S.L.
Fecha de autorización: 3 de enero de 2000
Espectadores: 4.105.789
Recaudación: 16.425.017,08 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: PARAMOUNT SPAIN, S.L.
Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
Fecha de calificación: 3 de julio de 2006

Distribuidora: UNIVERSAL PICTURES IBERIA S.L.
Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
Fecha de calificación: 16 de marzo de 2000
Caducidad de los derechos: 30 de junio de 2006

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 3382 minutos

ANTICHRIST

- **Dirigida por:** LARS VON TRIER , 2009
- **Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
DINAMARCA
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 21 de agosto de 2009

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** CHARLOTTE GAINSBURG , WILLEM DAFOE

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 89.255
Recaudación: 539.069,34
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: GOLEM DISTRIBUCION S.L.
Fecha de autorización: 13 de agosto de 2009
Espectadores: 89.255
Recaudación: 539.069,34 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: CAMEO MEDIA, S.L.
Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
Fecha de calificación: 16 de septiembre de 2009
Caducidad de los derechos: 21 de diciembre de 2017

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 112 minutos
- **Metraje :** 3.055 metros

BABEL

- **Dirigida por:** ALEJANDRO GONZALEZ IÑARRITU , 2006
- **Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
ESTADOS UNIDOS
- **Género :** Thriller
- **Fecha de estreno :** 29 de diciembre de 2006

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** BRAD PITT , CATE BLANCHETT , GAEL GARCIA BERNAL

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 1.880.523
Recaudación: 10.375.619,88
- **Por distribuidora**
Empresas distribuidoras: PARAMOUNT SPAIN, S.L.
Fecha de autorización: 22 de enero de 2009
Espectadores: 9
Recaudación: 40,50 €
Empresas distribuidoras: UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL SPAIN S.L.
Fecha de autorización: 26 de diciembre de 2006
Espectadores: 1.880.514
Recaudación: 10.375.579,38 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: PARAMOUNT SPAIN, S.L.
Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
Fecha de calificación: 18 de enero de 2007

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 146 minutos

BATMAN BEGINS

- **Dirigida por:** CHRISTOPHER NOLAN , 2004
- **Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
REINO UNIDO
- **Género :** Acción
- **Fecha de estreno :** 17 de junio de 2005

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** CHRISTIAN BALE , KATIE HOLMES , LIAM NEESON , MICHAEL CAINE

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 1.476.091
Recaudación: 7.329.444,38
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: WARNER SOGEFILMS, A.I.E.
Fecha de autorización: 8 de junio de 2005
Espectadores: 1.476.091
Recaudación: 7.329.444,38 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: WARNER BROS. ENTERTAINMENT ESPAÑA S.L.
Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
Fecha de calificación: 5 de agosto de 2005

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 145 minutos

BIG FISH

- **Dirigida por:** TIM BURTON , 2003
- **Calificación:** APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
ESTADOS UNIDOS
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 5 de marzo de 2004

Producción e Intérpretes

- **Intérprete:** EWAN MCGREGOR

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 563.282
Recaudación: 2.725.843,98
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: SONY PICTURES RELEASING DE ESPAÑA S.A.
Fecha de autorización: 19 de febrero de 2004
Espectadores: 563.282
Recaudación: 2.725.843,98 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: SONY PICTURES HOME ENTERTAINMENT Y CIA S.R.C.
Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
Fecha de calificación: 6 de julio de 2004

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 130 minutos

CACHE (ESCONDIDO)

- **Título original:** CACHE
- **Dirigida por:** MICHAEL HANEKE , 2005
- **Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
FRANCIA
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 19 de enero de 2006

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** ANNIE GIRARDOT , DANIEL AUTEUIL , JULIETTE BINOCHE , MAURICE BENICHO

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 132.808
Recaudación: 691.374,02
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: GOLEM DISTRIBUCION S.L.
Fecha de autorización: 29 de diciembre de 2005
Espectadores: 132.808
Recaudación: 691.374,02 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: CAMEO MEDIA, S.L.
Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
Fecha de calificación: 19 de febrero de 2015
Caducidad de los derechos: 28 de mayo de 2015

Distribuidora: CAMEO MEDIA, S.L.
Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
Fecha de calificación: 22 de mayo de 2006
Caducidad de los derechos: 20 de abril de 2014

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 123 minutos

CAMINO A LA PERDICION

- **Título original:** ROAD TO PERDITION
- **Dirigida por:** SAM MENDES , 2002
- **Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
ESTADOS UNIDOS
- **Género :** Thriller
- **Fecha de estreno :** 6 de septiembre de 2002

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** TOM HANKS , PAUL NEWMAN , JUDE LAW

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 1.604.807
Recaudación: 7.263.446,56
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: HISPANO FOX FILM S.A.
Fecha de autorización: 29 de agosto de 2002
Espectadores: 1.604.807
Recaudación: 7.263.446,56 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: TWENTIETH CENTURY FOX HOME ENTE. ES. S.A
Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
Fecha de calificación: 12 de noviembre de 2002

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 119 minutos

CANINO

- **Título original:** KYNODONTAS
- **Dirigida por:** YORGOS LANTHIMOS , 2009
- **Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
GRECIA
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 12 de mayo de 2010

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** ANNA KALAINZIDOU , CHRISTOS STERGIAGLOU , MICHELE VALLEY

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 21.202
Recaudación: 132.873,45
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: AVALON DISTRIBUCION AUDIOVISUAL S.L
Fecha de autorización: 16 de abril de 2010
Espectadores: 21.202
Recaudación: 132.873,45 €

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 93 minutos
- **Metraje :** 2.537 metros

CELDA 211

- **Dirigida por:** DANIEL MONZÓN , 2009
- **Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:**
ESPAÑA (90.00 %)
FRANCIA (10.00 %)
- **Género :** Thriller
- **Fecha de estreno :** 6 de noviembre de 2009
- **Premios :**XXIV Premios Goya 2010 -- Mejor película, director, actor (Luis Tosar), actriz de reparto (Marta Etura), actor revelación (Alberto Ammann), guión adaptado, montaje y sonido. Premios ACE 2010 -- Mejor actor (Luis Tosar) y actor de reparto (Carlos Bardem). Premios Sant Jordi 2010 -- Mejor película española.
Festival de Cine de Seattle 2010 (Estados Unidos/USA) -- Premio al Mejor Actor a Luis Tosar.
I Edición Premios ALMA de Guión, Madrid, 2011 -- Mejor largometraje.
Programa Versión Española-SGAE -- Premio FAPAE 2011 a la Película Española de Mayor Repercusión Internacional.

Producción e Intérpretes

- **Productoras:**
TELECINCO CINEMA, S.A.U. (www.telecinco.es)
TESTIMONIO GRÁFICO, A.I.E.
VACA FILMS STUDIO, S.L. (www.vacafilms.com)
MORENA FILMS, S.L. (www.morenafilms.com)
LA FABRIQUE 2 (Francia)
- **Con la participación de:** TELE CINCO
AXN
TELEVISIÓN DE GALICIA
CANAL+ ESPAÑA
CANAL+
- **Intérpretes:** LUIS TOSAR (Malamadre) , ALBERTO AMMANN (Juan Oliver "Calzones") , MARTA ETURA (Elena) , ANTONIO RESINES (Utrilla) , CARLOS BARDEM (Apache) , MANUEL MORÓN (Ernesto Almansa) , FERNANDO SOTO (Armando) , MANUEL SOLO (El Director) , LUIS ZAHERA (Releches) , VICENTE ROMERO (Tachuela)

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 2.129.571
Recaudación: 13.145.423,48
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: PARAMOUNT SPAIN, S.L.
Fecha de autorización: 23 de octubre de 2009
Espectadores: 2.129.571
Recaudación: 13.145.423,48 €

CELEBRACION

- **Título original:** FESTEN
- **Dirigida por:** THOMAS VINTERBERG , 1998
- **Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
DINAMARCA
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 25 de febrero de 1999

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** HENNING MORITZEN , THOMAS BO LARSEN , ULRICH THOMSEN

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 86.940
Recaudación: 337.994,11
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: GOLEM DISTRIBUCION S.L.
Fecha de autorización: 22 de febrero de 1999
Espectadores: 86.940
Recaudación: 337.994,11 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: VERTICE CINE S.L.
Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
Fecha de calificación: 11 de febrero de 2000
Caducidad de los derechos: 30 de septiembre de 2006

Distribuidora: A CONTRACORRIENTE FILMS,S.L.
Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
Fecha de calificación: 30 de mayo de 2011
Caducidad de los derechos: 1 de marzo de 2020

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 2943 minutos

CHLOE

- **Dirigida por:** ATOM EGOYAN , 2009
- **Calificación:** NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DIECISÉIS AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
CANADÁ
- **Género :** Thriller
- **Fecha de estreno :** 19 de noviembre de 2010

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** AMANDA SEYFRIED , JULIANNE MOORE , LIAM NEESON , MAX THIERIOT

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 156.675
Recaudación: 1.043.379,26
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: VERTICE CINE, S.L.
Fecha de autorización: 27 de julio de 2010
Espectadores: 156.675
Recaudación: 1.043.379,26 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: VERTICE CINE S.L.
Calificación: NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DIECISÉIS AÑOS
Fecha de calificación: 14 de febrero de 2011
Caducidad de los derechos: 29 de marzo de 2025

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 92 minutos

Metraje : 2.510 metros

COMO SER JOHN MALKOVICH

- **Título original:** BEING JOHN MALKOVICH
- **Dirigida por:** SPIKE JONZE , 1999
- **Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
ESTADOS UNIDOS
- **Género :** Comedia
- **Fecha de estreno :** 10 de marzo de 2000

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** CAMERON DIAZ , CATHERINE KEENER - JOHN MALKOVICH , JOHN CUSACK

Datos de Distribución

- **Totales: Espectadores:** 79.642
Recaudación: 316.433,36
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: WARNER SOGEFILMS, A.I.E.
Fecha de autorización: 8 de marzo de 2000
Espectadores: 79.642
Recaudación: 316.433,36 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: UNIVERSAL PICTURES IBERIA S.L
Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
Fecha de calificación: 22 de septiembre de 2000
Distribuidora: SONY PICTURES HOME ENTERTAINMENT Y CIA S.R.C.
Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
Fecha de calificación: 27 de junio de 2000
Caducidad de los derechos: 30 de junio de 2003
Distribuidora: SEVEN ART PICTURES S.L.U.
Calificación: NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DOCE AÑOS
Fecha de calificación: 8 de septiembre de 2011
Caducidad de los derechos: 20 de mayo de 2017

Ficha técnica: Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 3195 minutos

CONTACT

- **Dirigida por:** ROBERT ZEMECKIS , 1997
- **Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
ESTADOS UNIDOS
- **Género :** Ciencia ficción
- **Fecha de estreno :** 17 de septiembre de 1997

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** JODIE FOSTER , MATTHEW McCONAUGHEY , JOHN HURT

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 1.110.352
Recaudación: 3.850.939,85
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: WARNER ESPAÑOLA S.A.
Fecha de autorización: 17 de septiembre de 1997
Espectadores: 1.110.352
Recaudación: 3.850.939,85 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: WARNER BROS. ENTERTAINMENT ESPAÑA S.L.
Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
Fecha de calificación: 19 de diciembre de 1997

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
COLOR.
- **Duración original :** 4206 minutos

CRASH (COLISION)

- **Título original:** CRASH
- **Dirigida por:** PAUL HAGGIS , 2004
- **Calificación:** NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DIECISÉIS AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
ESTADOS UNIDOS
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 13 de enero de 2006

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** DON CHEADLE , MATT DILLON , SANDRA BULLOCK

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 3.057.152
Recaudación: 16.489.446,18
- **Por distribuidora**
Empresas distribuidoras: VERTICE CINE, S.L.
Fecha de autorización: 30 de diciembre de 2005
Espectadores: 1.528.576
Recaudación: 8.244.723,09 €
Empresas distribuidoras: VERTICE CINE, S.L.
Fecha de autorización: 16 de septiembre de 2014
Espectadores: 1.528.576
Recaudación: 8.244.723,09 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: VERTICE CINE S.L.
Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
Fecha de calificación: 31 de marzo de 2006
Caducidad de los derechos: 28 de marzo de 2030

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 114 minutos

DE OXIDO Y HUESO

- **Título original: DE ROUILLE ET D'OS**
- **Dirigida por: JACQUES AUDIARD , 2012**
- **Calificación: NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DIECISÉIS AÑOS**
- **Nacionalidad: EXTRANJERA**
- **Países participantes:
FRANCIA**
- **Género : Drama**
- **Fecha de estreno : 14 de diciembre de 2012**

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes: MARION COTILLARD , BOULI LANNERS , MATHIAS SCHOENAERTS**

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 68.370
Recaudación: 452.836,54
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: VERTIGO FILMS S.L
Fecha de autorización: 10 de diciembre de 2012
Espectadores: 68.370
Recaudación: 452.836,54 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: VERTIGO FILMS S.L
Calificación: NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DIECISÉIS AÑOS
Fecha de calificación: 8 de febrero de 2013
Caducidad de los derechos: 13 de junio de 2030

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original : 122 minutos**
- **Metraje : 3.328 metros**

DESPEDIDAS

- Título original: SHOCHIKU
- Dirigida por: YOJIRO TAKITA , 2008
- Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
- Nacionalidad: EXTRANJERA
- Países participantes:
JAPÓN
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 29 de junio de 2009

Producción e Intérpretes

- Intérpretes: MASAHIRO MOTOKI , RYOKO HIROSUE , TSUTOMU YAMAZAKI

Datos de Distribución

- Totales
Espectadores: 90.848
Recaudación: 539.352,89
- Por distribuidora
Empresa distribuidora: GOLEM DISTRIBUCION S.L.
Fecha de autorización: 26 de junio de 2009
Espectadores: 90.848
Recaudación: 539.352,89 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- Por distribuidora
Distribuidora: CAMEO MEDIA, S.L.
Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
Fecha de calificación: 6 de agosto de 2009
Caducidad de los derechos: 3 de noviembre de 2017

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato:
35 mm.
- Duración original : 135 minutos
- Metraje : 3.682 metros

EL ARCO

- **Título original:** HWALL/THE BOW
- **Dirigida por:** KIM KI-DUK , 2005
- **Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
COREA (REPUBLICA DE)
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 31 de marzo de 2006

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** HANYEO-REUM , JEON SUNG-HWAN , SEO JI-SEOK

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 32.826
Recaudación: 158.782,86
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: GOLEM DISTRIBUCION S.L.
Fecha de autorización: 14 de marzo de 2006
Espectadores: 32.826
Recaudación: 158.782,86 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: CAMEO MEDIA, S.L.
Calificación: NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DOCE AÑOS
Fecha de calificación: 19 de febrero de 2015
Caducidad de los derechos: 4 de mayo de 2017

Distribuidora: CAMEO MEDIA, S.L.
Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
Fecha de calificación: 7 de julio de 2006
Caducidad de los derechos: 1 de septiembre de 2014

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 91 minutos

EL BOSQUE (THE VILLAGE)

- **Título original: THE VILLAGE**
- **Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS**
- **Nacionalidad: EXTRANJERA**
- **Países participantes:
ESTADOS UNIDOS**
- **Género : Thriller**
- **Fecha de estreno : 24 de septiembre de 2004**

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 2.083.668
Recaudación: 10.188.815,50
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: THE WALT DISNEY COMPANY IBERIA, S.L.
Fecha de autorización: 17 de septiembre de 2004
Espectadores: 2.083.668
Recaudación: 10.188.815,50 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: THE WALT DISNEY COMPANY IBERIA, S.L.
Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
Fecha de calificación: 21 de septiembre de 2004

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original : 112 minutos**

EL CLUB DE LA LUCHA

- **Título original:** FIGHT CLUB
- **Dirigida por:** DAVID FINCHER , 1999
- **Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
ESTADOS UNIDOS
- **Género :** Thriller
- **Fecha de estreno :** 4 de noviembre de 1999

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** BRAD PITT , EDWARD NORTON , HELENA BONHAM CARTER

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 746.328
Recaudación: 2.913.401,87
- **Por distribuidora**
Empresas distribuidoras: LA TROPA PRODUCE, S.L.L.
Fecha de autorización: 28 de abril de 2015
Espectadores: 124
Recaudación: 857,90 €
Empresas distribuidoras: HISPANO FOX FILM S.A.
Fecha de autorización: 4 de noviembre de 1999
Espectadores: 746.204
Recaudación: 2.912.543,97 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: TWENTIETH CENTURY FOX HOME ENTE. ES. S.A
Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
Fecha de calificación: 5 de enero de 2000

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 3947 minutos

EL CURIOSO CASO DE BENJAMIN BUTTON

- **Título original:** THE CURIOUS CASE OF BENJAMIN BUTTON
- **Dirigida por:** DAVID FINCHER , 2008
- **Calificación:** APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
ESTADOS UNIDOS
- **Género :** Aventuras
- **Fecha de estreno :** 6 de febrero de 2009

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** BRAD PITT , CATE BLANCHETT , TILDA SWINTON

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 2.048.002
Recaudación: 12.318.762,01
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: WARNER BROS ENTERTAINMENT ESPAÑA S.L.
Fecha de autorización: 2 de febrero de 2009
Espectadores: 2.048.002
Recaudación: 12.318.762,01 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: WARNER BROS. ENTERTAINMENT ESPAÑA S.L.
Calificación: APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
Fecha de calificación: 24 de marzo de 2009

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 168 minutos

EL SECRETO DE SUS OJOS

- **Dirigida por:** JUAN JOSÉ CAMPANELLA , 2009
- **Calificación:** NO RECOMENDADA PARA MENORES DE SIETE AÑOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:**
ARGENTINA (46.00%)
ESPAÑA (54.00%)
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 25 de septiembre de 2009
- **Premios :** Premios Oscar 2010 / Academy Awards USA -- Mejor película de habla extranjera/Best Foreign Language Film of the Year.
XXIV Premios Goya 2010 / Goya Awards -- Mejor película extranjera de habla hispana y actriz revelación (Soledad Villamil).

Producción e Intérpretes

- **Productoras:**
EL SECRETO DE SUS OJOS AGRUPACIÓN DE INTERÉS ECONÓMICO
TORNASOL FILMS, S.A. (www.tornasolfilms.com)
HADDOCK FILMS (Argentina ; www.haddockfilms.com)
100 BARES (Argentina)
- **Con la participación de:** TVE
CANAL+ ESPAÑA
- **En asociación con:** TELEFÉ
- **Intérpretes:** RICARDO DARÍN (Benjamín Espósito) , SOLEDAD VILLAMIL (Irene Menéndez Hastings) , PABLO RAGO (Ricardo Morales) , JAVIER GODINO (Isidoro Gómez) , GUILLERMO FRANCELLA (Sandoval) , JOSÉ LUIS GIOIA (Inspector Báez) , CARLA QUEVEDO (Liliana Coloto)

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 1.034.065
Recaudación: 6.307.129,27
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: ALTA CLASSICS S.L UNIPERSONAL
Fecha de autorización: 23 de septiembre de 2009
Espectadores: 1.034.065
Recaudación: 6.307.129,27 €

THE READER (EL LECTOR)

- **Título original:** THE READER
- **Dirigida por:** STEPHEN DALDRY , 2008
- **Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
ESTADOS UNIDOS
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 13 de febrero de 2009

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** BRUNO GANZ , KATE WINSLET , LENA OLIN , RALPH FIENNES

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 794.484
Recaudación: 4.774.462,82
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: ZETA AUDIOVISUAL, S.A.
Fecha de autorización: 12 de febrero de 2009
Espectadores: 794.484
Recaudación: 4.774.462,82 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: DIVISA RED S.A.
Calificación: NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DOCE AÑOS
Fecha de calificación: 20 de septiembre de 2012
Caducidad de los derechos: 30 de septiembre de 2017

Distribuidora: ZETA AUDIOVISUAL, S.A.
Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
Fecha de calificación: 7 de mayo de 2009
Caducidad de los derechos: 22 de enero de 2024

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 128 minutos

EN UN MUNDO MEJOR

- **Título original:** HAEVNEN
- **irigida por:** SUSANNE BIER , 2010
- **Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
DINAMARCA
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 1 de abril de 2011

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** BODIL JORGENSEN , MIKAEL PERSBRAND , TRINE DYRHOLM , ULRICH THOMSEN

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 174.583
Recaudación: 1.048.634,10
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: GOLEM DISTRIBUCION S.L
Fecha de autorización: 24 de febrero de 2011
Espectadores: 174.583
Recaudación: 1.048.634,10 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: CAMEO MEDIA, S.L.
Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
Fecha de calificación: 12 de mayo de 2011
Caducidad de los derechos: 1 de julio de 2019

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 112 minutos
- **Metraje :** 3.055 metros

EL INTRUSO (ENDURING LOVE)

- **Título original:** ENDURING LOVE
- **Dirigida por:** ROGER MICHELL
- **Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
REINO UNIDO
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 1 de septiembre de 2006

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** DANIEL CRAIG , RHYS IFANS , SAMANTHA MORTON

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 11.662
Recaudación: 58.935,63
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: KARMA FILMS,S.L.
Fecha de autorización: 30 de agosto de 2006
Espectadores: 11.662
Recaudación: 58.935,63 €

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 108 minutos

EL LABERINTO DEL FAUNO

- Dirigida por: Guillermo del Toro , 2006
- Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes:
ESPAÑA (78.00 %)
MÉXICO (22.00 %)
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 10 de octubre de 2006
- Premios :79 edición Oscar de Hollywood -- Mejor fotografía, mejor dirección artística y mejor maquillaje.
Premios Goya 2007 -- Mejor guión original, mejor fotografía, mejor actriz revelación (Ivana Baquero), mejor montaje, mejor sonido, mejor maquillaje/peluquería y mejores efectos especiales.

Producción e Intérpretes

- Productoras:
ESTUDIOS PICASSO FÁBRICA DE FICCIÓN, S.A.
TEQUILA GANG (México)
ESPERANTO FILMOJ S.A. DE C.V. (México)
- Con la participación de: TELECINCO
- En asociación con: SENTENTIA ENTERTAINMENT
- Intérpretes: Sergi López (Vidal) , Maribel Verdú (Mercedes) , Ivana Baquero (Ofelia) , Doug Jones (Fauno/Hombre pálido) , Ariadna Gil (Carmen) , Álex Angulo (Doctor) , Eusebio Lázaro (Padre) , Paco Vidal (Cura) , César Bea (Serrano) , Manuel Solo , Roger Casamayor (Pedro) , Con la colaboración especial de Federico Luppi

Datos de Distribución

- Totales
Espectadores: 1.682.233
Recaudación: 8.896.195,22
- Por distribuidora
Empresa distribuidora: WARNER BROS ENTERTAINMENT ESPAÑA S.L.
Fecha de autorización: 5 de octubre de 2006
Espectadores: 1.682.233
Recaudación: 8.896.195,22 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- Por distribuidora
Distribuidora: WARNER BROS. ENTERTAINMENT ESPAÑA S.L.
Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
Fecha de calificación: 11 de febrero de 2007
Caducidad de los derechos: 11 de abril de 2023

EL PIANISTA DE ROMAN POLANSKI

- Título original: THE PIANIST
- Dirigida por: ROMAN POLANSKI , 2002
- Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- Nacionalidad: EXTRANJERA
- Países participantes:
FRANCIA
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 25 de octubre de 2002

Producción e Intérpretes

- Intérpretes: ADRIAN BRODY , EMILIA FOX , JULIA RAYNER

Datos de Distribución

- Totales
Espectadores: 1.667.019
Recaudación: 7.828.295,80
- Por distribuidora
Empresa distribuidora: DEA PLANETA, S.L
Fecha de autorización: 22 de octubre de 2002
Espectadores: 1.667.019
Recaudación: 7.828.295,80 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- Por distribuidora
Distribuidora: S.A. V. S.A. DEL VIDEO
Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
Fecha de calificación: 27 de septiembre de 2006
Caducidad de los derechos: 1 de enero de 2022

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato:
35 mm.
- Duración original : 149 minutos

FILM SOCIALISME

- **Dirigida por:** JEAN-LUC GODARD , 2010
- **Calificación:** APTA PARA TODOS LOS PUBLICOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
SUIZA
- **Género :** Documental
- **Fecha de estreno :** 17 de diciembre de 2010

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** CATHERINE TANVIER , CHRISTIAN SINNIGER , JEAN MARC STEHLE

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 6.192
Recaudación: 32.117,60
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: PIRAMIDE FILMS DISTRIBUCION, S.L.
Fecha de autorización: 9 de diciembre de 2010
Espectadores: 6.192
Recaudación: 32.117,60 €

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 97 minutos
- **Metraje :** 2.646 metros

FUNNY GAMES

- **Dirigida por:** MICHAEL HANEKE , 2007
- **Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
EUROPEA
- **Género :** Thriller
- **Fecha de estreno :** 4 de julio de 2008

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** BRADY CORBET , MICHAEL PITT , NAOMI WATTS , TIM ROTH

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 101.185
Recaudación: 590.912,43
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: WARNER BROS ENTERTAINMENT ESPAÑA S.L.
Fecha de autorización: 25 de junio de 2008
Espectadores: 101.185
Recaudación: 590.912,43 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: WARNER BROS. ENTERTAINMENT ESPAÑA S.L.
Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
Fecha de calificación: 26 de septiembre de 2008

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 113 minutos

GRAN TORINO

- **Dirigida por:** CLINT EASTWOOD , 2008
- **Calificación:** NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DOCE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
ESTADOS UNIDOS
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 6 de marzo de 2009

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** BEE VANG , CHRISTOPHER CARLEY , CLINT EASTWOOD , GERALDINE HUGHES

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 2.120.193
Recaudación: 12.925.237,00
- **Por distribuidora**
Empresas distribuidoras: WARNER BROS ENTERTAINMENT ESPAÑA S.L
Fecha de autorización: 17 de abril de 2013
Espectadores: 6
Recaudación: 51,00 €
Empresas distribuidoras: WARNER BROS ENTERTAINMENT ESPAÑA S.L
Fecha de autorización: 25 de febrero de 2009
Espectadores: 2.120.187
Recaudación: 12.925.186,00 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: WARNER BROS. ENTERTAINMENT ESPAÑA S.L.
Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
Fecha de calificación: 24 de marzo de 2009

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 117 minutos ç

HIERRO 3 (BIN-JIP)

- **Título original:** BIN JIP
- **Dirigida por:** KIM KI-DUK , 2004
- **Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
COREA (REPUBLICA DE)
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 23 de marzo de 2005

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** JAE HEE , LEE SEUNG-YEON

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 69.777
Recaudación: 346.470,16
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: ALTA CLASSICS S.L UNIPERSONAL
Fecha de autorización: 22 de marzo de 2005
Espectadores: 69.777
Recaudación: 346.470,16 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: CAMEO MEDIA, S.L.
Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
Fecha de calificación: 6 de octubre de 2005
Caducidad de los derechos: 23 de julio de 2013

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 91 minutos

INCENDIES

- **Dirigida por:** DENIS VILLENEUVE , 2011
- **Calificación:** NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DOCE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
CANADÁ
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 11 de marzo de 2011

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** LUBNA AZABAL , MAXIM GAUDETTE , MELISSA DESORMEAUX-POULIN , REMY GIRARD

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 71.795
Recaudación: 431.689,90
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: ALTA CLASSICS S.L UNIPERSONAL
Fecha de autorización: 25 de febrero de 2011
Espectadores: 71.795
Recaudación: 431.689,90 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: CAMEO MEDIA, S.L.
Calificación: NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DOCE AÑOS
Fecha de calificación: 1 de junio de 2011
Caducidad de los derechos: 11 de julio de 2019

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 125 minutos
- **Metraje :** 3.410 metros

INTERSTELLAR

- **Dirigida por:** CHRISTOPHER NOLAN , 2014
- **Calificación:** NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DOCE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
ESTADOS UNIDOS
- **Género :** Ciencia ficción
- **Fecha de estreno :** 7 de noviembre de 2014

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** ANNE HATHAWAY , JESSICA CHASTAIN , MATTHEW McCONAUGHEY , WES BENTLEY

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 1.424.980
Recaudación: 9.451.760,09
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: WARNER BROS ENTERTAINMENT ESPAÑA S.L.
Fecha de autorización: 6 de noviembre de 2014
Espectadores: 1.424.980
Recaudación: 9.451.760,09 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: WARNER BROS. ENTERTAINMENT ESPAÑA S.L.
Calificación: NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DOCE AÑOS
Fecha de calificación: 29 de enero de 2015

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 168 minutos
- **Metraje :** 4.582 metros

LA CAZA

- **Título original:** JAGTEN (THE HUNT)
- **Dirigida por:** THOMAS VINTERBERG , 2012
- **Calificación:** NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DOCE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
DINAMARCA
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 19 de abril de 2013

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** ANNE LOUISE HASSING , MADS MIKKELSEN , THOMAS BO LARSEN

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 102.753
Recaudación: 661.915,53
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: GOLEM DISTRIBUCION S.L.
Fecha de autorización: 16 de abril de 2013
Espectadores: 102.753
Recaudación: 661.915,53 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: CAMEO MEDIA, S.L.
Calificación: NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DOCE AÑOS
Fecha de calificación: 3 de julio de 2013
Caducidad de los derechos: 19 de agosto de 2021

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 115 minutos
- **Metraje :** 3.137 metros

LA HABITACION DEL PANICO

- **Título original:** PANIC ROOM
- **Dirigida por:** DAVID FINCHER , 2002
- **Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
ESTADOS UNIDOS
- **Género :** Suspense
- **Fecha de estreno :** 4 de abril de 2002

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** JODIE FOSTER , JARED LETO , FOREST WHITAKER

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 1.607.647
Recaudación: 7.194.268,65
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: SONY PICTURES RELEASING DE ESPAÑA S.A.
Fecha de autorización: 3 de abril de 2002
Espectadores: 1.607.647
Recaudación: 7.194.268,65 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: SONY PICTURES HOME ENTERTAINMENT Y CIA S.R.C.
Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
Fecha de calificación: 29 de agosto de 2002

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 113 minutos

LA HERIDA

- **Dirigida por:** FERNANDO FRANCO , 2013
- **Calificación:** NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DIECISÉIS AÑOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:**
ESPAÑA
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 4 de octubre de 2013
- **Premios :**61 Festival de San Sebastián 2013 -- Concha de plata a la mejor actriz (Marián Álvarez) y Premio especial del Jurado / Best actress and Special Jury Award.
XIX Premios José María Forqué 2014 -- Mejor película y mejor actriz (Marián Álvarez).
Cinespaña Festival du Film Spagnol de Toulouse 2013 -- Violeta de Oro a la mejor actriz (Marián Álvarez).
Festival Internacional de Mar del Plata 2013 (Argentina) -- Astor de Plata a la mejor actriz (Marián Álvarez).
28 Premios Goya 2014 -- Mejor dirección novel y mejor actriz protagonista (Marián Álvarez).
Premios Feroz 2014 -- Mejor actriz.
XXI Premios San Pancracio del Festival Solidario Cine Español de Cáceres 2014 -- Mejor director novel.

Producción e Intérpretes

- **Productoras:**
KOWALSKI FILMS, S.L. (www.kowalskifilms.es/)
PANTALLA PARTIDA, S.L. (www.pantallapartida.es)
ELAMEDIA, S.L. (www.elamedia.es)
ENCANTA FILMS, S.L. (www.encantafilms.com/)
FERNANDO FRANCO GARCÍA (www.ferdydurke.net/)
- **Con la colaboración de:** ECAM
- **Con la participación de:** ETB
CANAL+ ESPAÑA
BEHIND THE MOVIES
- **Intérpretes:** MARIÁN ÁLVAREZ (Ana) , MANOLO SOLO (Jaime) , ROSANA PASTOR (Madre de Ana) , RAMÓN BAREA (Martín) , ANDRÉS GERTRÚDIX (Alex) , RAMÓN AGIRRE (Padre de Ana) , LUIS CALLEJO (Chico fiesta)

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 30.057
Recaudación: 164.884,78
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: GOLEM DISTRIBUCION S.L.
Espectadores: 30.057
Recaudación: 164.884,78 €

LA OLA. UNA PELICULA DE DENNIS GANSEL

- **Título original:** DIE WELLE
- **Dirigida por:** DENNIS GANSEL , 2008
- **Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
ALEMANIA
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 28 de noviembre de 2008

Producción e Intérpretes

- **Intérprete:** JÜRGEN VOGEL

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 232.644
Recaudación: 1.358.781,62
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: AURUM PRODUCCIONES S.A.
Fecha de autorización: 17 de noviembre de 2008
Espectadores: 232.644
Recaudación: 1.358.781,62 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: AURUM PRODUCCIONES S.A.
Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
Fecha de calificación: 16 de febrero de 2009
Caducidad de los derechos: 20 de agosto de 2028

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 107 minutos

LA PIEDRA DE LA PACIENCIA

- **Título original:** THE PATIENCE STONE
- **Dirigida por:** ATIQ RAHIMI , 2013
- **Calificación:** NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DIECISÉIS AÑOS, ESPECIALMENTE
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
AFGANISTÁN
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 6 de septiembre de 2013

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** GOLSHIFTEH FARAHANI , HAMID DJAVDAN , MASSI MROWAT

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 26.225
Recaudación: 154.275,86
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: GOLEM DISTRIBUCION S.L
Fecha de autorización: 3 de septiembre de 2013
Espectadores: 26.225
Recaudación: 154.275,86 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: CAMEO MEDIA, S.L.
Calificación: NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DIECISÉIS AÑOS, ESPECIALMENTE RECOMENDADA PARA EL FOMENTO DE LA IGUALDAD DE GÉNERO
Fecha de calificación: 8 de noviembre de 2013
Caducidad de los derechos: 4 de diciembre de 2021

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 103 minutos
- **Metraje :** 2.810 metros

LA PIEL QUE HABITO

- **Dirigida por:** PEDRO ALMODÓVAR , 2011
- **Calificación:** NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DIECISÉIS AÑOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:**
ESPAÑA
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 1 de septiembre de 2011
- **Premios:** Premios Goya 2012 -- Mejor actriz (Elena Anaya), Mejor actor revelación (Jan Cornet), Mejor música original y Mejor maquillaje y peluquería.
CIBRA Festival del Cine y la Palabra de Puebla de Montalbán (Toledo) -- Premio del Público.
Festival de Cine de Marbella (Eurofilms) -- Premio a la película con mejor difusión internacional.
Premios BAFTA del Cine Británico 2012 -- Mejor película de lengua no inglesa.

Producción e Intérpretes

- **Productora:**
EL DESEO D.A., S.L. (www.eldeseo.es)
- **Con la participación de:** TVE
CANAL+ ESPAÑA
- **En asociación con:** BLUE LAKE ENTERTAINMENT
FILMNATION ENTERTAINMENT
- **Intérpretes:** ANTONIO BANDERAS (Robert Ledgard) , ELENA ANAYA (Vera) , MARISA PAREDES (Marilia) , JAN CORNET (Vicente) , ROBERTO ÁLAMO (Zeca) , BLANCA SUÁREZ (Norma) , EDUARD FERNÁNDEZ (Fulgencio) , SUSI SÁNCHEZ (Madre de Vicente) , BÁRBARA LENNIE (Cristina) , FERNANDO CAYO (Médico) , JOSÉ LUIS GÓMEZ (Presidente del Instituto de Biotecnología)

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 735.189
Recaudación: 4.648.971,13
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: WARNER BROS ENTERTAINMENT ESPAÑA S.L.
Fecha de autorización: 30 de agosto de 2011
Espectadores: 735.189
Recaudación: 4.648.971,13 €

LA VIDA DE LOS OTROS

- **Título original:** THE LIVES OF OTHERS (DAS LEBEN DER ANDEREN)
- **Dirigida por:** FLORIAN HECKEL VON DONNERSMARCK , 2007
- **Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
ALEMANIA
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 15 de febrero de 2007

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** MARTINA GEDECK , ULRICH MÜHE

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 861.797
Recaudación: 4.699.339,54
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: ALTA CLASSICS S.L UNIPERSONAL
Fecha de autorización: 7 de febrero de 2007
Espectadores: 861.797
Recaudación: 4.699.339,54 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: CAMEO MEDIA, S.L.
Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
Fecha de calificación: 20 de junio de 2007
Caducidad de los derechos: 1 de julio de 2015

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 141 minutos

LA VIDA SECRETA DE LAS PALABRAS

- **Dirigida por:** Isabel Coixet , 2005
- **Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:**
ESPAÑA
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 21 de octubre de 2005
- **Premios :**XX Premios Goya 2006 -- Mejor película, mejor dirección, mejor guión original y mejor dirección de producción.
XXI Festival Int. Cine Guadalajara (México) -- Mención especial.
16 Festival Cine Español de Nantes -- Premio del Público.
2005 Premios Sant Jordi de Radio Nacional de España -- Mejor película española.
Medallas CEC 2006 -- Mejor película, mejor director, mejor guión original y mejor fotografía.
IV Premis Barcelona 2006 -- Mejor directora, mejor película, mejor guión.
XXI Premios Adirce -- Premio Juan Antonio Bardem al mejor director y al mejor actor (Tim Robbins).
56 Fotogramas de Plata -- Mejor película.

Producción e Intérpretes

- **Productoras:**
EL DESEO D.A., S.L.U. (www.eldeseo.es)
MEDIAPRODUCCIÓN, S.L (www.mediapro.es)
- **Con la participación de:** TVE, S.A. CANAL+ ESPAÑA TELEVISIÓ DE CATALUNYA,.
- **Intérpretes:** Sarah Polley (Hanna) , Tim Robbins (Josef) , Javier Cámara (Simon) , Julie Christie (Inge) , Sverre Anker Ousdal (Dimitri) , Steve Mackintosh (Doctor Sulitzer) , Eddie Marsan (Victor) , Emmanuel Idowu (Abdul) , Dean Lennox Kelly (Liam) , Danny Cunningham (Scott) , Daniel Mays (Martin) , Reg Wilson (Director de la fábrica) , Leonor Watling (Esposa del amigo de Josef)

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 685.193
Recaudación: 3.517.099,77
- **Por distribuidora**
Empresas distribuidoras: WARNER SOGEFILMS, A.I.E.
Fecha de autorización: 29 de septiembre de 2005
Espectadores: 685.033
Recaudación: 3.517.036,77 €
Empr
- **esas distribuidoras:** EMPATIA MEDIA S.L.
Fecha de autorización: 16 de marzo de 2009
Espectadores: 160
Recaudación: 63,00 €

LE WEEK-END

- **Título original:** LE WEEK-END
- **Dirigida por:** ROGER MICHELL , 2013
- **Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
- **Nacionalidad:** REINO UNIDO
- **Género :** Drama romántica
- **Fecha de estreno :** 22 de noviembre de 2013

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** JEFF GOLDBLUM , JIM BROADBENT , LINDSAY DUNCAN

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 76.417
Recaudación: 483.037,16
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: A CONTRACORRIENTE FILMS S.L.
Fecha de autorización: 7 de noviembre de 2013
Espectadores: 76.417
Recaudación: 483.037,16 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: A CONTRACORRIENTE FILMS,S.L.
Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
Fecha de calificación: 29 de enero de 2014
Caducidad de los derechos: 12 de agosto de 2025

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 93 minutos

LEJOS DE LA TIERRA QUEMADA

- **Título original:** THE BURNING PLAIN
- **Dirigida por:** GUILLERMO ARRIAGA , 2008
- **Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
ESTADOS UNIDOS
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 13 de marzo de 2009

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** CHARLIZE THERON , KIM BASINGER

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 127.921
Recaudación: 744.203,00
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: UNIVERSAL PICTURES INTERNATIONAL SPAIN S.L
Fecha de autorización: 10 de marzo de 2009
Espectadores: 127.921
Recaudación: 744.203,00 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: WIDE PICTURES S.L
Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
Fecha de calificación: 18 de marzo de 2009
Caducidad de los derechos: 10 de diciembre de 2025

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 111 minutos
- **Metraje :** 3.028 metros

LUCÍA Y EL SEXO

- Dirigida por: JULIO MEDEM , 2001
- Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
- Nacionalidad: ESPAÑOLA
- Países participantes:
ESPAÑA
- Género : Drama
- Fecha de estreno : 24 de agosto de 2001

Producción e Intérpretes

- Productora:
SOCIEDAD GENERAL DE CINE, S.A
- Intérpretes: NAJWA NIMRI , PAZ VEGA , TRISTAN ULLOA

Datos de Distribución

- Totales
Espectadores: 1.317.054
Recaudación: 5.539.448,82
- Por distribuidora
Empresa distribuidora: WARNER SOGEFILMS, A.I.E.
Fecha de autorización: 22 de agosto de 2001
Espectadores: 1.317.054
Recaudación: 5.539.448,82 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- Por distribuidora
Distribuidora: SOGEPAQ S.A.
Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
Fecha de calificación: 25 de febrero de 2002
Caducidad de los derechos: 24 de febrero de 2017

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- Formato:
35 mm.
- Duración original : 3612 minutos
- Fechas de rodaje : De 3 de julio de 2000 a 30 de octubre de 2000

MAGICAL GIRL

- **Dirigida por:** CARLOS VERMUT (CARLOS LÓPEZ DEL REY) , 2014
- **Calificación:** NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DIECISÉIS AÑOS
- **Nacionalidad:** ESPAÑOLA
- **Países participantes:**
ESPAÑA (90.00 %)
FRANCIA (10.00 %)
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 17 de octubre de 2014
- **Premios :**62 Festival de San Sebastián 2014 (España/Spain) -- Concha de Oro a la mejor película y Concha de Plata al mejor director.
29 Premios Goya 2015 -- Mejor actriz protagonista/Best Actress (Bárbara Lennie).
XX Premio José María Forqué 2015 -- Mejor actriz/Best Actress (Bárbara Lennie).
Premios Feroz 2015 -- Mejor guión, mejor actriz (Bárbara Lennie) y mejor actor de reparto (José Sacristán), y mejor cartel.
70 edición de las Medallas CEC 2015 -- Mejor actriz/Best Actress (Bárbara Lennie) .

Producción e Intérpretes

- **Productoras:**
AQUÍ Y ALLÍ FILMS, S.L (www.aquiyallifilms.com)
FILMS DISTRIBUTION (Francia ; www.filmsdistribution.com)
- **Con la colaboración de:** SABRE PRODUCCIONES
- **Con la participación de:** TVE
CANAL+
- **Intérpretes:** JOSÉ SACRISTÁN , BARBARA LENNIE , LUIS BERMEJO , LUCÍA POLLÁN , ISRAEL ELEJALDE , ELISABET GELABERT , MARISOL MEMBRILLO

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 52.035
Recaudación: 248.995,07
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: AVALON DISTRIBUCION AUDIOVISUAL S.L.
Fecha de autorización: 15 de octubre de 2014
Espectadores: 52.035
Recaudación: 248.995,07 €

MATRIX

- **Título original:** THE MATRIX
- **Dirigida por:** ANDY WACHOWSKI , 1998
- **Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
AUSTRALIA
- **Género :** Ciencia ficción
- **Fecha de estreno :** 23 de junio de 1999

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** HUGO WEAVING , KEANU REEVES , LAURENCE FISHBURNE

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 2.938.914
Recaudación: 10.705.350,38
- **Por distribuidora**
Empresas distribuidoras: WARNER BROS ENTERTAINMENT ESPAÑA S.L.
Fecha de autorización: 24 de abril de 2012
Espectadores: 264
Recaudación: 1.494,00 €
Empresas distribuidoras: WARNER SOGEFILMS, A.I.E.
Fecha de autorización: 26 de mayo de 1999
Espectadores: 2.938.650
Recaudación: 10.703.856,38 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: WARNER BROS. ENTERTAINMENT ESPAÑA S.L.
Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
Fecha de calificación: 28 de septiembre de 1999

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 3806 minutos
-

MELANCOLIA

- **Título original:** MELANCHOLIA
- **Dirigida por:** LARS VON TRIER , 2011
- **Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
DINAMARCA
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 4 de noviembre de 2011

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** CHARLOTTE GAINSBURG , KIEFER SUTHERLAND , KIRSTEN DUNST , STELLAN SKARSGARD

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 104.528
Recaudación: 671.458,78
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: GOLEM DISTRIBUCION S.L
Fecha de autorización: 2 de noviembre de 2011
Espectadores: 104.528
Recaudación: 671.458,78 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: CAMEO MEDIA, S.L.
Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
Fecha de calificación: 20 de enero de 2012
Caducidad de los derechos: 4 de febrero de 2020

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 139 minutos
- **Metraje :** 3.791 metros

MIL VECES BUENAS NOCHES

- **Título original:** A THOUSAND TIMES GOOD NIGHTS
- **Dirigida por:** ERIK POPPE , 2014
- **Calificación:** NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DIECISÉIS AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
NORUEGA
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 8 de agosto de 2014

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** JULIETTE BINOCHE , MARIA DOYLE KENNEDY , NIKOLAJ COSTER-WALDAU

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 44.182
Recaudación: 241.978,12
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: GOLEM DISTRIBUCION S.L
Fecha de autorización: 6 de agosto de 2014
Espectadores: 44.182
Recaudación: 241.978,12 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: CAMEO MEDIA, S.L.
Calificación: NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DIECISÉIS AÑOS
Fecha de calificación: 18 de noviembre de 2014
Caducidad de los derechos: 10 de diciembre de 2022

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 117 minutos
- **Metraje :** 3.191 metros

MILLION DOLLAR BABY

- **Dirigida por:** CLINT EASTWOOD , 2004
- **Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
ESTADOS UNIDOS
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 4 de febrero de 2005

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** CLINT EASTWOOD , HILARY SWANK , MORGAN FREEMAN

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 2.479.436
Recaudación: 12.627.622,28
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: SOCIEDAD GENERAL DE DERECHOS AUDIOVISUALES S.A.
Fecha de autorización: 3 de febrero de 2005
Espectadores: 2.479.436
Recaudación: 12.627.622,28 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: SOCIEDAD GENERAL DE DERECHOS AUDIOVISUALES S.A.
Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
Fecha de calificación: 20 de abril de 2005
Caducidad de los derechos: 1 de marzo de 2019

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 141 minutos

MINORITY REPORT

- **Dirigida por:** STEVEN SPIELBERG , 2002
- **Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
ESTADOS UNIDOS
- **Género :** Ciencia ficción
- **Fecha de estreno :** 4 de octubre de 2002

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** TOM CRUISE , COLIN FARREL

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 2.426.858
Recaudación: 11.162.055,80
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: HISPANO FOX FILM S.A.
Fecha de autorización: 23 de septiembre de 2002
Espectadores: 2.426.858
Recaudación: 11.162.055,80 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: TWENTIETH CENTURY FOX HOME ENTE. ES. S.A
Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
Fecha de calificación: 12 de noviembre de 2002

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 147 minutos

ORIGEN

- **Título original:** INCEPTION
- **Dirigida por:** CHRISTOPHER NOLAN , 2010
- **Calificación:** NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DOCE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
REINO UNIDO
- **Género :** Thriller
- **Fecha de estreno :** 6 de agosto de 2010

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** ELLEN PAGE , KEN WATANABE , LEONARDO DICAPRIO , MARION COTILLARD

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 2.719.400
Recaudación: 16.965.387,29
- **Por distribuidora**
Empresas distribuidoras: WARNER BROS ENTERTAINMENT ESPAÑA S.L
Fecha de autorización: 30 de julio de 2010
Espectadores: 2.719.274
Recaudación: 16.964.650,29 €
Empresas distribuidoras: WARNER BROS ENTERTAINMENT ESPAÑA S.L
Fecha de autorización: 3 de marzo de 2015
Espectadores: 126
Recaudación: 737,00 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: WARNER BROS. ENTERTAINMENT ESPAÑA S.L.
Calificación: NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DOCE AÑOS
Fecha de calificación: 19 de octubre de 2010

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 150 minutos
- **Metraje :** 4.091 metros

ORIGENES

- **Título original:** I, ORIGINS
- **Dirigida por:** MIKE CAMILL , 2014
- **Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
ESTADOS UNIDOS
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 14 de noviembre de 2014

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** MICHAEL PITT , STEVEN YEUN , ASTRID BERGES-FRISBEY , BRIT MARLING

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 31.325
Recaudación: 190.176,71
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: HISPANO FOX FILM S.A.
Fecha de autorización: 8 de septiembre de 2014
Espectadores: 31.325
Recaudación: 190.176,71 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: TWENTIETH CENTURY FOX HOME ENTE. ES. S.A
Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE SIETE AÑOS
Fecha de calificación: 3 de noviembre de 2014

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 108 minutos

PI, FE EN CAOS

- **Dirigida por:** DARREN ARONOFSKY , 1998
- **Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
ESTADOS UNIDOS
- **Género :** Thriller
- **Fecha de estreno :** 3 de diciembre de 1999

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** MARK MARGOLIS , PAMELA HART , SEAN GULLETTE

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 37.040
Recaudación: 156.720,01
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: SOCIEDAD GENERAL DE DERECHOS AUDIOVISUALES S.A.
Fecha de autorización: 11 de octubre de 1999
Espectadores: 37.040
Recaudación: 156.720,01 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: SOCIEDAD GENERAL DE DERECHOS AUDIOVISUALES S.A.
Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
Fecha de calificación: 22 de mayo de 2000
Caducidad de los derechos: 19 de diciembre de 2013

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 2385 minutos

REQUIEM POR UN SUEÑO

- **Título original:** REQUIEM FOR A DREAM
- **Dirigida por:** DARREN ARONOFSKY , 2000
- **Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
ESTADOS UNIDOS
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 23 de marzo de 2001

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** ELLEN BURSTYN , JARED LETO , JENNIFER CONNELLY - MARLON WAYANS

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 35.812
Recaudación: 146.659,09
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: LAUREN FILM, SOCIEDAD ANONIMA
Fecha de autorización: 14 de marzo de 2001
Espectadores: 35.812
Recaudación: 146.659,09 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: LAUREN FILM S.A.
Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
Fecha de calificación: 25 de abril de 2001
Caducidad de los derechos: 30 de septiembre de 2020

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 2839 minutos

REVOLUTIONARY ROAD

- **Dirigida por:** SAM MENDES , 2008
- **Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
ESTADOS UNIDOS
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 23 de enero de 2009

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** JAY O. SANDERS , KATE WINSLET , KATHY BATES , LEONARDO DICAPRIO

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 699.969
Recaudación: 4.226.597,06
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: PARAMOUNT SPAIN, S.L
Fecha de autorización: 20 de enero de 2009
Espectadores: 699.969
Recaudación: 4.226.597,06 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: PARAMOUNT SPAIN, S.L
Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
Fecha de calificación: 13 de febrero de 2009

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 120 minutos

SLUMDOG MILLIONAIRE ¿QUIEN QUIERE SER MILLONARIO?

- **Título original:** SLUMDOG MILLIONAIRE
- **Dirigida por:** DANNY BOYLE , 2008
- **Calificación:** NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
REINO UNIDO
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 11 de febrero de 2009

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** ANIL KAPOOR , DEV PATEL , FREIDA PINTO

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 1.751.851
Recaudación: 10.679.633,86
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: SOCIEDAD GENERAL DE DERECHOS AUDIOVISUALES S.A.
Fecha de autorización: 10 de febrero de 2009
Espectadores: 1.751.851
Recaudación: 10.679.633,86 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: SOCIEDAD GENERAL DE DERECHOS AUDIOVISUALES S.A.
Calificación: NO RECOM. MENORES DE TRECE AÑOS
Fecha de calificación: 7 de mayo de 2009
Caducidad de los derechos: 30 de noviembre de 2023

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 120 minutos

SUBMARINO

- **Dirigida por: THOMAS VINTERBERG , 2010**
- **Calificación: NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DIECISÉIS AÑOS**
- **Nacionalidad: EXTRANJERA**
- **Países participantes:
DINAMARCA**
- **Género : Drama**
- **Fecha de estreno : 3 de septiembre de 2010**

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes: JAKOB CEDERGREN , PETER PLAUGBORG**

Datos de Distribución

- **Totales
Espectadores: 12.989
Recaudación: 73.794,15**
- **Por distribuidora
Empresa distribuidora: GOLEM DISTRIBUCION S.L.
Fecha de autorización: 31 de agosto de 2010
Espectadores: 12.989
Recaudación: 73.794,15 €**

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora
Distribuidora: CAMEO MEDIA, S.L.
Calificación: NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DIECISÉIS AÑOS
Fecha de calificación: 2 de noviembre de 2010
Caducidad de los derechos: 3 de diciembre de 2018**

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:
35 mm.**
- **Duración original : 119 minutos**
- **Metraje : 3.246 metros**

TAKE SHELTER

- **Dirigida por:** JEFF NICHOLS , 2012
- **Calificación:** NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DOCE AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
ESTADOS UNIDOS
- **Género :** Drama
- **Fecha de estreno :** 4 de abril de 2012

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** JESSICA CHASTAIN , MICHAEL SHANNON

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 23.357
Recaudación: 149.990,39
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: AVALON DISTRIBUCION AUDIOVISUAL S.L
Fecha de autorización: 27 de marzo de 2012
Espectadores: 23.357
Recaudación: 149.990,39 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: AVALON DISTRIBUCION AUDIOVISUAL S.L
Calificación: NO RECOMENDADA PARA MENORES DE DOCE AÑOS
Fecha de calificación: 7 de mayo de 2013
Caducidad de los derechos: 29 de junio de 2023

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 118 minutos
- **Metraje :** 3.219 metros

THE SKY ABOVE US

Título original: The Sky Above Us (Nebo iznad nas)

Año: 2015

Duración: 97 min.

País: Serbia

Director: Marinus Groothof

Guión: Marinus Groothof

Música: Ian Marien

Fotografía: Ruben Impens

Reparto: Nikola Rakocevic, Milos Timotijevic, Hristina Popovic, Mladen Sovilj, Nada Sargin, Tihomir Stanic, Slobodan Ninkovic, Marko Gvero, Stefan Bundalo

Productora

Coproducción Serbia-Países Bajos-Bélgica; CTM LEV Pictures / Entre Chien et Loup: Género

Drama. Bélico | Guerra de Yugoslavia

Sinopsis

Belgrado, 1999. La gente entra y sale de los cafés y conversan animadamente en los alrededores. Como si nadie esperara los bombardeos de la OTAN. Como si nunca hubieran comenzado. Pero hay tensión, detrás de los ojos de las personas se nota el temor. Es en este tiempo y lugar en el que Ana, Sloba y Bojan intentan mantener la normalidad con el fin de conservar su cordura. Tres maneras de lidiar con el miedo.

(La ficha de esta película no se encontraba disponible en los archivos del Ministerio en el momento de cerrar este estudio y ha sido copiada del portal FILMAFFINITY)

UNA HISTORIA DE VIOLENCIA

- **Título original:** A HISTORY OF VIOLENCE
- **Dirigida por:** DAVID CRONENBERG , 2005
- **Calificación:** NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
- **Nacionalidad:** EXTRANJERA
- **Países participantes:**
ESTADOS UNIDOS
- **Género :** Thriller
- **Fecha de estreno :** 21 de octubre de 2005

Producción e Intérpretes

- **Intérpretes:** ED HARRIS , MARIA BELLO , VIGGO MORTENSEN , WILLIAM HURT

Datos de Distribución

- **Totales**
Espectadores: 421.884
Recaudación: 2.168.726,73
- **Por distribuidora**
Empresa distribuidora: TRIPICTURES S.A.
Fecha de autorización: 10 de octubre de 2005
Espectadores: 421.884
Recaudación: 2.168.726,73 €

Datos de Distribución de Video - DVD

- **Por distribuidora**
Distribuidora: TRIPICTURES S.A.
Calificación: NO RECOMENDADA MENORES DE DIECIOCHO AÑOS
Fecha de calificación: 17 de febrero de 2006
Caducidad de los derechos: 30 de agosto de 2020

Ficha técnica

Datos de formato, duración, rodaje y montaje

- **Formato:**
35 mm.
- **Duración original :** 98 minutos

