

Apuntes para un modelo alternativo de memoria inspirado en el montaje cinematográfico

Trabajo de Grado



Javier Felipe Betancourt Sánchez

Director de Tesis: Hernán Camilo Pulido Martínez

**Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Psicología
Bogotá D.C.
2019**

RESUMEN

En el presente trabajo de grado se lleva a cabo una investigación documental en el que se busca mostrar cómo el cine puede ayudarnos a comprender la experiencia recreativa de la memoria, tomando como modelo de análisis para ello el montaje cinematográfico. Aquí se revisan diferentes puntos de vista que se han formulado sobre el tema, específicamente desde tres enfoques teóricos de la psicología tales como la psicología cognitiva, la neurociencia cognitiva y el psicoanálisis, a partir de los cuales se examina la relación entre montaje y memoria. En últimas, de lo que se trata es de analizar la experiencia psicológica del cine a fin de evidenciar los mecanismos que asemeja la memoria con el montaje cinematográfico.

Palabras clave.

Cine – montaje – memoria – psicología cognitiva – neurociencias – psicoanálisis

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN.....	2
TABLA DE CONTENIDO.....	3
INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	4
JUSTIFICACIÓN.....	6
METODOLOGÍA.....	9
OBJETIVOS.....	11
Capítulo 1: el modelo cognitivo del cine.....	12
1.1. Los estudios sobre psicología cognitiva del cine.....	12
1.2. <i>Bottom-up processing</i> : la atención y la emoción en el cine.....	13
1.3. <i>Top-down processing</i> : el arte del cineasta.....	17
1.4. El montaje narrativo y la dialéctica de la memoria.....	19
1.5. Conclusión del capítulo 1.....	24
Capítulo 2: el modelo neurocognitivo del cine.....	26
2.1. La neurofilmología.....	26
2.2. La teoría de segmentación eventual.....	29
2.2.1. <i>The event indexing model & the event horizon model</i>	32
2.2.2. <i>El dispositivo neuronal de la edición de continuidad</i>	35
2.3. La hipótesis de la edición de discontinuidad.....	38
2.4. Conclusión del capítulo 2.....	45
Capítulo 3: el modelo psicoanalítico del cine.....	46
3.1. El modelo óptico freudiano: el montaje como máquina onírica.....	46
3.2. Paralelos entre el psicoanálisis y el cine arte de Dalí y Buñuel.....	50
3.3. La dialéctica inconsciente del montaje cinematográfico.....	53
3.4. <i>Lo real</i> : testimonio siniestro de la memoria.....	62
3.5. Conclusión del capítulo 3.....	67
Discusión final - El montaje cinematográfico como modelo alternativo de memoria.....	69
BIBLIOGRAFÍA.....	81
ANEXOS.....	86

INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En este trabajo de grado pretendo realizar una revisión sistemática de varios textos y autores en el que se indaga por el concepto de *montaje cinematográfico* como modelo explicativo de la memoria. Cabe aclarar que aquí no pretendo revisar todos los modelos psicológicos del cine que existen actualmente, sino tan solo los tres enfoques correspondientes a la psicología cognitiva, la neurociencia cognitiva y el psicoanálisis, a partir de los cuales buscaremos explicar los lazos que vinculan al montaje con la memoria. Así, al final de la investigación, trataré de proponer nuevos elementos conceptuales que podrían conducir hacia un modelo psicológico alternativo de memoria, partiendo de las contribuciones que cada uno de estos tres enfoques nos pueden aportar acerca del funcionamiento de la memoria en relación al montaje. Con este fin, en el presente trabajo de grado me propongo responder a la siguiente pregunta: *¿cómo es que la psicología cognitiva, la neurociencia cognitiva y el psicoanálisis consideran la relación que existe entre el montaje cinematográfico y el funcionamiento recreativo de nuestra memoria?*

Es importante esclarecer que, al formularse en este trabajo de grado la noción de montaje como modelo de análisis de la memoria, no se trata de hacer un uso estrictamente metafórico de este concepto, sino que de hecho cabría ver en la memoria los fundamentos psicológicos de este procedimiento artístico, sin el cual no sería posible el cine. Pues, el cine presupone la psicología del espectador, y en ella es que podemos ubicar el trabajo de la memoria como un mecanismo *análogo* a la técnica cinematográfica del montaje para la organización y la proyección de los contenidos a través de la edición del plano-secuencia. En esta medida es que se sugiere la idea de una correspondencia que se constituye dinámicamente entre, por un lado, la imagen cinematográfica, y por otro, los propios procesos de montaje que dispone la memoria para procesar, almacenar y evocar el diverso campo de contenidos y vivencias que componen a la

experiencia del espectador. Así, el cine se propone como un modelo conceptual oportuno, en la medida en que la memoria es como si operase a partir del mismo procedimiento del montaje.

Ahora bien, la memoria adquiere dinámicas diferentes de acuerdo a la experiencia de la situación y por lo tanto según el *film*, lo cual nos indica que la actividad de la memoria nunca es homogénea, debido a las restricciones que le impone el olvido y a las deformaciones efectuadas por el recuerdo. Por cuanto, la actividad de la memoria supone un componente que podríamos calificar como *recreativo*, pues recordar o acordarse de algo es revivir, recrear, mejorar, reactualizar dicha experiencia, y no restaurar un pasado objetivo, tal como fue (Cifuentes, 2018). De este modo, partiendo de los tres enfoques de la psicología cognitiva, la neurociencia cognitiva y el psicoanálisis, buscaremos esclarecer por qué el cine es el medio artístico que mejor se adapta a la experiencia recreativa de la memoria a través del montaje. Pues, la constelación visual que produce el cine por medio de la edición del plano-secuencia es casi como si imitara la imaginación mental de la memoria en el interminable flujo de “imágenes heterogéneas, difícil de dominar, de organizar y de entender, precisamente porque su laberinto está hecho de intervalos y lagunas tanto como de cosas observables” (Didi-Huberman, 2008, párrafo 11).

De una parte, la *psicología y neurociencia cognitivas* nos dicen que la memoria es capaz de agenciar sus contenidos a través de la organización narrativa de los eventos según las reglas semánticas de *espacio, tiempo, causalidad y la acción* (Magliano & Clinton, 2016). De forma que, el cine es como si imitara las mismas leyes narrativas de la memoria para producir sobre nosotros un efecto dramático concreto (Münsterberg, 1916). De otra parte, gracias a algunos hallazgos de las *neurociencias* y también del *psicoanálisis*, es posible entrever que el cine no solo imita nuestra memoria, sino que se inserta en nuestras vivencias más íntimas. Pues, el cine puede substraernos del estado habitual de nuestra conciencia, a la vez que nos sumerge en otro universo

donde el tiempo se halla sujeto a la lógica del plano-secuencia en el que se hacen casi invisibles los límites entre realidad y ficción, momento en el cual se despliega un campo de posibilidades infinitas entre, por un lado, la experiencia individual del espectador, y por otro, el mundo del *film*.

Esta es la razón de que el cine pueda reproducir sobre la pantalla el tipo de sensibilidades artísticas que nuestra memoria reelabora para recrearse y expandirse en la experiencia estética del presente, haciendo factible a su vez la resignificación del tiempo pasado. De aquí lo que dice Didi-Huberman (2015), a propósito de la experiencia del cine en términos de montaje y memoria: “cada experiencia visual interesante es el resultado de un montaje de temporalidades plurales y heterogéneas que se componen siempre de un elemento que tiene que ver con el pasado, un elemento memorial; de un momento presente, y [...] absolutamente imprevisible” (pp.178-179).

JUSTIFICACIÓN

La psicología nunca ha sido un campo ajeno a la producción cinematográfica. Por el contrario, la psicología a lo largo de los años ha sido una fuente de inspiración constante para los cineastas tanto teórica y empíricamente, pero, sobre todo, en el arte de cómo aprender a dar forma a nuestras mentes y sentimientos por medio de la imagen (Bordwell, 2013). Quizás, estos lazos que conectan al cine con la psicología podríamos remontarlos al cineasta ruso Sergei Eisenstein, contemporáneo de Ivan Pavlov, en quien fundamentó muchas de sus ideas acerca del *montaje de atracciones* (Eisenstein, 1998a), manuscrito donde se contempla por primera vez la idea del reflejo condicionado como elemento central de la estética cinematográfica (Bordwell, 1999). En este sentido es que lo explicaba el director ruso: “*la atracción ([...]) es todo momento agresivo del espectáculo, es decir, todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para obtener determinadas conmociones emotivas del observador*” (Eisenstein, 1998a, pp.73-74).

El montaje de Eisenstein se apoyaba, entonces, en un elemento central del reflejo condicionado pavloviano, según el cual; así como la carne generaba respuestas fisiológicas innatas (EI) en el perro de Pavlov, dándose cuenta éste a su vez que se podía suscitar el mismo reflejo con la campana antes del estímulo (EC) debido al aprendizaje del perro, del mismo modo para Eisenstein el cine era capaz de generar estados concretos en nuestro sistema nervioso usando el plano-secuencia y la música conjuntamente, lo que puede provocar respuestas fisiológicas naturales, pero también crear reflejos aprendidos (Bordwell, 1999). De esta forma, el director ruso a partir de sus experimentos fílmicos se da cuenta que el público tendía a reaccionar espontáneamente a los estímulos que elaboraban los actores mientras sonaba la música¹, ya que la actuación implica producir movimientos que el público siente, ve y escucha. “Él lo llamó «una reacción directa de la audiencia animal»”²(Bordwell, 2013, p.35). Así, repitiendo metódicamente los gestos y movimientos histriónicos de los actores según un ritmo determinado, él creía que podía suscitar actos reflejos en el público, haciendo que “el espectador quedase «contaminado» por la emoción. Aunque Eisenstein insiste en que este proceso incluye tanto una «imitación motora» y algo más que llamaba «empatía psicológica»” (Bordwell, 1999, p. 142).

De este modo, mientras que sus antecesores Pudovkin, Kuleshov y Vertov contemplaban el montaje cinematográfico como un medio exclusivamente técnico del cine para diferenciarse materialmente del teatro, para Eisenstein el elemento material del montaje no estaba en sí mismo, sino en su capacidad sugestiva para causar el máximo impacto posible sobre la audiencia (Eisenstein, 1998a). Por ello es que el director ruso declaraba que el elemento material básico del cine era el público, y no la imagen, en la medida en que “cada película obra sobre la actividad

¹Eisenstein (1998b) en su manuscrito se refiere a sus dos películas del *Acorazado potemkin* y *Lo viejo y lo nuevo*.

²Traducción propia: “He called it «a direct animal audience reaction»” (Bordwell, 2013, p.34).

fisiológica del espectador”³ (Bordwell, 2013, p. 34). Más radicalmente, Eisenstein veía el público como un elemento que siempre se opone al arte, de tal forma que el cine debía “atacar al público; la obra de arte es un tractor que ara la psique del espectador; el artista administra una serie de «choques» [1923]; el cine soviético tenía que quebrar cráneos” (Bordwell, 1999, p. 142).

Hoy, gracias a los avances de la neurociencia cognitiva y la neuropsicología, sabemos que el concepto de reflejo condicionado que empleaba Eisenstein para su teoría del montaje, consiste en un tipo de memoria implícita⁴ (o no declarativa, inconsciente) que abarca múltiples zonas del cerebro, tales como: el cerebelo, las zonas hipocampales y parahipocampales, los ganglios basales y el sistema límbico (Portellano, 2005). Por tanto, el condicionamiento clásico de Pavlov en el que se fundamentaba Eisenstein, puede abarcar diversas clases de memoria como la motora, el aprendizaje asociativo por habituación y la memoria emocional. Además, actualmente podemos decir que el cine no solamente abarca estas clases de memoria, sino muchas más como la semántica, episódica, visual, autobiográfica, de trabajo, etc. Pero, no debemos creer que este tema haya sido ajeno al director ruso, ya que durante sus últimos veinte años es sabido que se reunía con Vygotsky y Luria, este último el padre de la neuropsicología moderna, y que incluso llegó a basarse en el psicoanálisis para sus ideas cinematográficas⁵ (Bordwell, 1999).

Así pues, empleando como ejemplo a uno de los teóricos y cineastas más destacados de la historia del cine y de la *teoría del montaje*, he querido demostrar la importancia que ha ocupado

³Traducción propia: “every movie plays upon the spectator’s physiological activity” (Bordwell, 2013, p.34).

⁴“La memoria no declarativa o implícita es aquella que no puede examinarse de una manera consciente, ni puede expresarse medirse mediante un sistema simbólico. Constantemente estamos registrando nuevas informaciones de las que no somos conscientes, pero que luego utilizamos sin darnos cuenta” (Portellano, 2005, p. 236).

⁵Un testimonio de ello es la investigación en clave psicoanalítica que Eisenstein dedica al cine de Charlie Chaplin en su manuscrito de 1923: “el efecto lírico de una serie de escenas de Chaplin es inseparable del carácter de atracción de la mecánica específica de sus movimientos; e igualmente difícil definir dónde el patetismo religioso cede su lugar a la *satisfacción sádica* en las escenas de martirio de las representaciones sacras, etc.” (Eisenstein, 1998a, p.74).

el saber de la psicología en la esfera cinematográfica. Pero, si bien cineastas como Eisenstein, Tarkovsky, Hitchcock, Kubrick, entre otros, a lo largo de su carrera siempre tuvieron en buena estima la producción científica de la psicología para hacer cine, no es posible, por el contrario, afirmar que los psicólogos hayamos apreciado el cine del mismo modo, es decir, como un objeto de estudio pertinente para nuestro campo. No obstante, dada la creciente amplitud y acogida que en el mundo contemporáneo han venido teniendo los medios audiovisuales, entre ellos el cine, es importante comenzar a valorar las posibilidades teóricas y epistémicas que esta relación puede entrañar para el enriquecimiento de ambos campos. El cine puede ser un laboratorio psicológico.

Precisamente, uno de los puntos de convergencia teóricos a partir de los cuales buscamos explicar esta relación entre cine y psicología, consiste en la experiencia recreativa de la memoria y los vínculos estrechos que esta guarda con el montaje cinematográfico. Dicho en otras palabras, de lo que se trata es de redescubrir la naturaleza de la memoria a través del montaje partiendo de las distintas enfoques psicológicos en torno al problema, ya que hasta el momento este ha sido un eje de investigación poco estudiado, lo cual plantea, con toda razón, la necesidad de un análisis del tema a lo largo de este trabajo y mostrar la importancia que merece el cine en la psicología.

METODOLOGÍA

Como se dijo al inicio, en este trabajo pretendo realizar una revisión sistemática de varios textos y autores pertinentes al tema propuesto en el que se indaga por el concepto de montaje como modelo explicativo de la memoria. Se revisan diferentes puntos de vista que se han formulado desde los enfoques psicológicos que actualmente son más relevantes sobre el tema. Teniendo en cuenta lo anterior, la tarea aquí consistió en desarrollar una discusión teórica en torno al montaje y analizar sus posibilidades conceptuales para explicar el funcionamiento de la memoria.

Así las cosas, se debe destacar que este trabajo está organizado bajo la modalidad del *informe de investigación*, más concretamente desde la perspectiva metodológica de la *investigación documental*. A grandes rasgos, la investigación documental consiste en un ejercicio organizado de recolección, análisis e interpretación sistemática de diferentes fuentes bibliográficas que permitan ofrecer aportes teóricos adecuados a un tema específico, a partir del cual se trata de elaborar un cuerpo conceptual congruente para la construcción y producción de nuevos conocimientos (Alfonzo,1994). La sistematización se hizo de la siguiente forma:

Primero, se indagó por la proporción de investigaciones actuales relacionadas con los temas de “psicología”, “memoria” y “cine-montaje” en buscadores en línea como Google Académico y Library Genesis^{2m}, también en bases de datos como ProQuest, EBSCOhost, Dialnet, APA Psyc NET, Taylor & Francis online, y en revistas especializadas como *Projections: The Journal for Movies and Mind* y la *International film studies journal*. Para la selección de los documentos se tuvo como criterio que ninguna de las fuentes primarias fuese anterior al 2008, teniendo por más relevantes las más cercanas al año presente. La búsqueda primero se realizó en español, pero al no haber bibliografía adecuada que vinculara esta cadena de temas en dicho idioma, la búsqueda tuvo que reanudarse nuevamente en inglés, de las cuales se obtuvieron tan solo 12 fuentes, 9 artículos de investigación y 3 libros, que sirvieron como bibliografía de base.

Segundo, luego se organizaron uno por uno los documentos en cuanto al año de publicación, país y modelo conceptual. Sin embargo, en vista de la escasez de investigaciones que había sobre el tema general, la exploración tuvo que reenfocarse, una vez que se analizaron e interpretaron las fuentes principales que se usarían para explicar la relación entre cine-montaje y memoria. La estrategia a seguir fue, entonces, buscar bibliografía por cada uno de los sub-temas por separado y luego analizarlos a la luz de las fuentes primarias, aquí el criterio por año no se

aplicó. Así, para abordar el tema del montaje se tuvieron en cuenta textos de crítica del cine, como los de Marcel Martin (1963-2002), también de carácter filosófico y los manuscritos de Eisenstein titulados el *montaje de atracciones* (1998a) y el *montaje intelectual* (1998b). En cuanto al tratamiento del concepto de memoria desde la psicología, se dispuso de una amplia gama de textos tanto en inglés y en español, los cuales abarcan diferentes campos de la psicología, y afines, como la neuropsicología clínica, la neurociencia cognitiva y el psicoanálisis.

Por último, con el planteamiento teórico que se elabora en cada capítulo siguiendo el orden de los tres enfoques de la *psicología cognitiva*, *las neurociencias* y el *psicoanálisis*, se pretende organizar el estado del arte, dar una delimitación al problema y responder la pregunta de investigación respecto a la conveniencia del montaje del cine como modelo explicativo de la memoria. Por ello, el procedimiento que desarrolla cada capítulo consiste en explicar los efectos psicológicos que produce el montaje de acuerdo con cada perspectiva teórica, así, al comprender la experiencia psicológica del montaje iremos acercándonos poco a poco a la actividad de la memoria, a fin de evidenciar los mecanismos que ella asemeja con el montaje cinematográfico.

OBJETIVOS

Describir la relación entre el cine y la memoria, específicamente, entre el montaje cinematográfico y los mecanismos de la memoria a partir de tres enfoques psicológicos.

Indagar a partir de tres enfoques teóricos de la psicología, el funcionamiento recreativo de la memoria a través del montaje cinematográfico.

Proponer nuevos elementos conceptuales para un modelo psicológico alternativo de memoria, partiendo de la psicología cognitiva, las neurociencias y el psicoanálisis.

Capítulo 1: el modelo cognitivo del cine

En este primer capítulo nuestra tarea es examinar el modelo cognitivo del cine, donde se analizan los diferentes procesos que intervienen en nuestra experiencia psicológica del cine. Así, veremos cómo la *atención*, la *emoción* y la *memoria* se explican a través del cine, permitiéndonos entrever las conexiones que se constituyen entre estos procesos alrededor del montaje, a partir de dos perspectivas de este modelo, a saber: 1) *el procesamiento abajo-arriba*; y 2) *el procesamiento arriba-abajo*. Aquí, nos basaremos en el esquema *I-SKE* de Shimamura (2013) en el que se plantea la intención del cineasta como un punto de análisis crucial para comprender la función artística del cine. Por último, veremos cómo es que el modelo cognitivo entiende el papel de la memoria en el que se destaca la importancia de la memoria en la construcción narrativa del texto fílmico, para ello nos apoyaremos en Martin (2002) y en Eisenstein (1998b). La pregunta que buscaremos responder es: ¿cuál es lugar que ocupa la memoria en los procesos que intervienen en nuestra experiencia psicológica del cine a partir del modelo cognitivo?

1.1. Los estudios sobre psicología cognitiva del cine

En el lo que refiere a la psicología cognitiva hoy en día es uno de los paradigmas más influyentes en los estudios sobre cine y psicología. La psicología cognitiva se fundamenta en la idea según la cual es posible caracterizar los procesos psicológicos partiendo de la metáfora del ordenador. De modo que, así como una computadora posee entradas de información, la almacena, realiza cálculos y efectúa resultados de salida de esta misma información, también “la mente podría ser vista como un dispositivo programable capaz de reconocer objetos, entender el lenguaje y *recordar eventos*”⁶ (Shimamura, 2013, p. 12). Así, la psicología cognitiva busca

⁶Traducción propia: “the mind could be viewed as a programmable device able to recognize objects, understand language, and remember events” (Shimamura, 2013, p. 12).

analizar procesos como la atención, la memoria y el pensamiento empleando como modelo para ello el software de computadora. De tal manera que, de acuerdo con este paradigma, la mente estaría equipada de la misma forma, con centrales especiales de entrada y salida para el "procesamiento de la información"(Shimamura, 2013).

A partir de la psicología cognitiva es posible encontrar dos grandes modelos que buscan explicar las *dinámicas de procesamiento* que operan en nuestra mente al momento de ver una película. Por un lado, tenemos el modelo de procesamiento abajo-arriba (*bottom-up processing*) según el cual, la experiencia cinematográfica sería un proceso que inicia desde los órganos de los sentidos más primordiales, como por ejemplo el ojo, hasta alcanzar funciones psicológicas como la *atención*, donde generamos una serie de reconocimientos sensoriales y perceptivos a partir de los estímulos que nos proporciona la imagen fílmica, esto es, la clase de datos que han sido previamente concebidos por el cineasta para ser recibidos por el espectador.

Por otro lado, el modelo inverso de procesamiento arriba-abajo (*top-down processing*), donde podemos encontrar procesos de orden superior que estarían implicados, como el *pensamiento* y la *memoria*. Ambas funciones, son cruciales para la organización y el almacenamiento que le damos a la información que nos llega desde la imagen a través de nuestra percepción. Estos procesos también estarían implicados en la elaboración de los *esquemas* narrativos que los espectadores forman de las películas, aportando sus propias interpretaciones y expectativas, elementos que son indispensables para la experiencia estética que recrea el cine.

1.2. *Bottom-up processing*: la atención y la emoción en el cine

En primer lugar, en lo que refiere al modelo de procesamiento abajo-arriba (*bottom-up processing*), es preciso recordar aquí al psicólogo germano-estadounidense Hugo Münsterberg

(1916) y su idea de la mimesis cinematográfica de los procesos mentales. De acuerdo con Münsterberg, el cine tiende a imitar especialmente a la atención, dado que la cámara es como si reemplazara en las salas de cine nuestra capacidad para seleccionar y clasificar un determinado rango de estímulos provenientes del mundo externo logrando, así, guiar nuestra mirada para concentrarla en lo que nos muestra la cámara a partir de la focalización de un objeto específico, un personaje en concreto o una escena en particular (Bordwell, 2013). Además de la cámara, los cineastas pueden conseguir este mismo efecto empleando algunas técnicas de *montaje* mediante la selección de la luz, la planeación coreográfica y la composición estética de la escena, las cuales son fundamentales para captar la atención del espectador dentro del texto fílmico. De esta forma es que, “nuestro anhelo de «omnipresencia» se hace tangible en la pantalla del cine”⁷ (Bordwell, 2013, p.33). De acuerdo con Martin (2002), es aquí donde podemos hallar una primera explicación del montaje cinematográfico según el crítico de cine francés J. P. Chartier:

El montaje por planos sucesivos, escribe J. P. Chartier, corresponde a la percepción corriente por sucesivos movimientos de atención. Así como tenemos la impresión de tener siempre una visión global de lo que se nos presenta porque la inteligencia elabora esa visión con los datos sucesivos de nuestra vista, en un montaje bien hecho la sucesión de los planos pasa inadvertida porque corresponde a movimientos normales de la atención y elabora para el espectador una representación de conjunto que le da la ilusión de la percepción real (Martin, 2002, p.149).

Siguiendo a Martin (2002) en este punto, podemos valernos aquí del concepto de *montaje rítmico*⁸ de Eisenstein como ejemplo para ilustrar el efecto psicológico que genera el montaje cinematográfico en términos atencionales. En primer lugar, el espectador nunca percibe una

⁷Traducción propia: “our craving for «omnipresence» is made tangible on the cinema screen” (Bordwell, 2013, p.33).

⁸Es un tipo montaje basado en la longitud de los planos y el movimiento que genera la secuencia a partir del plano, formándose así un intercambio dinámico entre el plano, la secuencia y el movimiento que brota de esta relación. Según Eisenstein (1998b), aquí el montaje rítmico construye una “*identidad* métrica de los fragmentos y de sus cadencias rítmicas, obtenidas a través de la combinación de los fragmentos de acuerdo a sus contenidos”(p.78).

secuencia desde el comienzo hasta el final de la misma manera, ya que primero el espectador debe prestar el máximo de atención “para captar el significado y la razón de ser de la toma: gesto, palabra o movimiento que promueven el desarrollo” (Martin, 2002, p.161). En segundo lugar, una vez captado su significado, la atención disminuye para concentrarse de nuevo en la secuencia sucesiva, la cual se encuentra previamente determinada por el sentido inicial de la toma, pero una vez que el espectador puede formarse una relación de asociación entre las secuencias es cuando logra identificar la organización rítmica que posee la toma en su totalidad. Por lo tanto, dice Chartier de acuerdo con Martin (2002), el montaje rítmico no es simplemente la captación en la sucesión de las secuencias, sino más bien la percepción de la “coincidencia entre la duración de cada plano y los movimientos de la atención que suscita y satisface. No se trata de un ritmo temporal abstracto sino de un ritmo de la atención” (Chartier en; Martin, 2002, p.161)

Actualmente, existen varios modelos de procesamiento abajo-arriba desde el paradigma cognitivo que buscan explicar el trabajo de la atención en el cine, como por ejemplo la idea de Carroll y Seeley (2013) acerca de las *funciones diagnóstico* que refiere a un conjunto de “características sensoriales adecuadas a un organismo para permitirle reconocer perceptivamente la identidad, forma, ubicación, [así como] las posibilidades de los objetos y los acontecimientos del entorno”⁹ (Carroll & Seeley, 2013, p. 59). Las funciones diagnóstico remiten de esta manera, a una serie de procesos de reconocimiento sensorial que proporcionan a un organismo, o individuo, la capacidad para ajustar eficientemente su comportamiento a las exigencias del entorno circundante y prever conductas adecuadas a los estímulos presentados.

⁹Traducción propia: “sensory features sufficient to enable an organism to perceptually recognize the identity, shape, location, and affordances of objects and events in the environment” (Carroll & Seeley, 2013, p.59).

Pero, ¿qué tiene que ver esto con el cine? A juicio de los autores, la capacidad que tenemos para reconocer ciertos estímulos sensoriales a costa de la inhibición de otros al momento de realizar una tarea cotidiana, como por ejemplo ver una película, es lo que explicaría la destreza de los realizadores a la hora de dirigir nuestra atención hacia un conjunto mínimo de señales de percepción diagnóstica, las cuales activan nuestras capacidades de reconocimiento a partir de las posibilidades acomodaticias que generan dichos estímulos a nuestros propios esquemas comportamentales, esto es, el mismo tipo de datos sensoriales que son necesarios para la elaboración del contenido descriptivo, narrativo y artísticamente relevante de nuestra percepción de la obra (Carroll & Seeley, 2013). Por lo tanto, los ritmos en las secuencias de las tomas podrían explicarse a partir de las señales de reconocimiento “que permiten a los espectadores identificar perceptualmente su contenido, de la misma forma que identifican los objetos, acciones y eventos cotidianos en contextos normales”¹⁰ (Carroll & Seeley, 2013, p.62).

Además de la atención, para Carroll y Seeley (2013) la emoción también desempeña un papel fundamental en la activación de las *funciones diagnóstico* al momento de ver una película. Pues, “las emociones implican respuestas autónomas a estímulos ambientales, y son desencadenadas por estimaciones conductuales del significado potencial de objetos, agentes, eventos y acciones”¹¹ (Carroll & Seeley, 2013, p. 68). De forma que, las estimaciones emocionales son cruciales en el cine para lograr los efectos artísticos que el cineasta busca generar sobre el público, como por ejemplo: la edificación de atmósferas de tensión, también para suscitar en el público sentimientos de empatía o desprecio a partir de los personajes, asimismo las

¹⁰Traducción propia: “shots and sequences can therefore be defined as recognitional prompts that present diagnostic information that enables viewers to perceptually recognize their content in much the same way they recognize everyday objects, actions, and events in ordinary contexts” (Carroll & Seeley, 2013, p. 62).

¹¹Traducción propia: “emotions involve autonomic responses to environmental stimuli that are paired with, and triggered by, appraisals of the potential behavioral significance of objects, agents, events, and actions” (Carroll & Seeley, 2013, p.68).

emociones hacen posible que los espectadores efectúen juicios de carácter moral, tanto de los contenidos concretos como del sentido narrativo general de la película. No puede haber, por lo tanto, experiencia cinematográfica sin el temple emocional que es capaz de construir una película, y en esto consiste, precisamente, la habilidad de los directores de cine para “explotar este mecanismo *al enfocar preferencialmente* escenas y secuencias con los factores desencadenantes pertinentes para provocar una cierta emoción”¹² (Carroll & Seeley, 2013, p.68).

1.3. *Top-down processing*: el arte del cineasta

De lo expuesto hasta aquí, podríamos decir que la imagen del cine nunca es neutral, sino que ya de antemano se encuentra inscrita dentro de un objetivo premeditado, muchas veces contemplado por los realizadores de cine para capturar nuestra atención o para suscitar una respuesta emocional en nosotros según una serie de estímulos. En esta medida es que, Shimamura (2013), propone su modelo *I-SKE* (*intention; sensation, knowledge, emotion*) para explicar la necesidad que tienen los directores de cine en capturar nuestra percepción para guiarla hacia un eje temático concreto. Aquí la cognición del espectador desempeña un papel fundamental.

Así, de acuerdo con Shimamura (2013), el primer nivel de una obra de arte consistiría en su eficacia para generar un determinado grupo de sensaciones (*sensation*) e involucrar, de esta forma, al espectador en una participación activa con el desenvolvimiento del sentido artístico que despliega la obra. En el caso concreto del cine, esta implicación se evidencia en el grado de involucramiento que puede alcanzar el público con la trama de una película. En segundo lugar, el conocimiento (*knowledge*), el cual puede entenderse de dos maneras: por un lado, refiere a las apreciaciones, expectativas y esquemas interpretativos que suelen realizar los espectadores acerca

¹² Traducción propia: “to exploit this mechanism by *criterially prefocusing* scenes and sequences in which the eliciting factors pertinent to provoking a certain emotion” (Carroll & Seeley, 2013, p. 68).

de una película a partir de sus propias creencias y conocimientos; por otro lado, también tiene que ver con el uso de las técnicas y procedimientos artísticos que definen la identidad y el estilo narrativo de un director para comunicar una cierta idea o un punto de vista concreto (Shimamura, 2013). Por último, la emoción (*emotion*), esto es, la habilidad de los directores para comunicar emociones y sentimientos a través del texto fílmico, y que es una parte fundamental en la elaboración de la experiencia cinematográfica de los espectadores (Shimamura, 2013).

En esto radica, justamente, el modelo de *procesamiento arriba-abajo (top-down processing)* que se construye entre el espectador y el director de cine. Por un lado, las interpretaciones, conocimientos y expectativas que nos formamos a partir de los estímulos que nos llegan de la imagen cinematográfica. Por otro lado, el sentido narrativo previamente ideado por el cineasta para generar en nosotros una experiencia determinada apuntando directamente hacia nuestros procesos cognitivos a través las sensaciones, los conocimientos y la emociones que intervienen en este proceso, según el esquema *I-SKE* de Shimamura (2013).

En esta medida es que, siguiendo a Shimamura (2013), cabría pensar el cine como una especie de laboratorio psicológico en tiempo real, ya que las películas pueden ayudarnos a entender mejor cómo percibimos, interpretamos y respondemos a los eventos de nuestro entorno. Incluso, en comparación a los típicos estímulos de los tests estandarizados que se utilizan en las pruebas psicométricas, el cine puede ayudarnos a mostrar estos eventos de un modo mucho más natural y fluido, pues “cuando los eventos se presentan como películas, el psicólogo puede estudiar los procesos mentales dinámicamente a medida que se desarrollan en el tiempo”¹³

¹³Traducción propia: “when events are presented as movies, the psychological scientist can study mental processes dynamically as they unfold in time” (Shimamura, 2013, p.3).

(Shimamura, 2013, p.3). La memoria, especialmente, es una de las funciones psicológicas que nunca se detienen en el *procesamiento arriba-abajo*, tal como veremos a continuación.

1.4. El montaje narrativo y la dialéctica de la memoria

En los estudios sobre psicología cognitiva y cine la memoria ha sido estudiada, particularmente, desde un punto de vista fundamentalmente narrativo, a partir del cual se plantean dos rutas de indagación: por una lado, en términos de *retención y protención*¹⁴, la memoria desempeña un papel crucial en las expectativas y proyecciones que en tiempo real nos formamos acerca de la trama de una película; y por otro lado, en términos de *almacenamiento y evocación*, la memoria también es necesaria cuando intentamos realizar una interpretación general del *film* en el que tratamos de recuperar un sinnúmero de eventos y contenidos, por medio de los cuales construimos un sentido de lo que hemos visto. Por lo que, la memoria actúa a la par en diferentes frentes simultáneos empleando habilidades como la retención, la protención, el almacenamiento y la evocación, en virtud de los distintos elementos narrativos que constituyen a una película.

En cuanto a lo primero, Tikka y Kaipainen (2014) plantean que la memoria es un proceso fundamental en la elaboración de la experiencia subjetiva del tiempo narrativo, cuyo funcionamiento depende en gran medida de “todo el aparato cognitivo-perceptual y experiencial, con todos los elementos evolutivos que lo constituyen, como las emociones, inferencias lógicas,

¹⁴La *protención* sería una modalidad de la *memoria prospectiva*. Desde un punto de vista neuro-cognitivo, la *prospección* “requiere de la interacción entre memoria episódica y funciones ejecutivas para permitirle a un individuo recordar hacer algo en un momento específico en el futuro, o en relación con la ocurrencia de un evento o actividad en particular en el futuro” [requires interaction between episodic memory and executive functions to enable an individual to remember to do something at a particular time in the future, or in relation to the occurrence of a particular event or activity in the future.] (Gurd, Kischka, & Marshall, 2010, p. 162). Es decir que, la *protención* sería aquella modalidad de la *memoria prospectiva* que nos permitiría anticipar eventos futuros a partir de la planificación y la organización temporal que nos hacemos de los hechos. Sin embargo, cabe aclarar que en la *memoria protentiva* no hay planificación y ejecución de las acciones como si lo hay en el proceso de *prospección* completo, sino que es la pura capacidad que poseemos para predecir y prever temporalmente los acontecimientos.

al igual que las asociaciones aprendidas y culturalmente asimiladas”¹⁵ (Tikka & Kaipainen, 2014, p. 100). Aquí es como si la memoria operase a partir de la *síntesis* de todos estos procesos psicológicos, ya que “la retención se alberga en múltiples niveles de trazos en los que se descompone gradualmente la memoria”¹⁶ (Tikka & Kaipainen, 2014, p. 100), haciendo posible nuestra experiencia narrativa del *film*. Tikka y Kaipainen (2014) hablan incluso de la experiencia del “ahora narrativo” (*narrative nowness*), idea que ya había sido propuesta inicialmente por el director ruso Sergei Eisenstein para referirse a “la simultaneidad holística de diferentes elementos narrativos en la mente del espectador, definidos en términos de memoria y anticipación”¹⁷(p.95). Tikka y Kaipainen (2014) se valen, así, del enfoque cognitivo para explicar la experiencia del “ahora narrativo” formulada por Eisenstein, en términos de retención y protención:

La retención se refiere al presente temporalmente extendido hacia atrás, el cual consiste en una larga fila de eventos pasados que forman un sistema jerárquico de marcos contextuales mutuamente integrados de la experiencia del presente, es decir, el ahora. [...] Protención, a su vez, se refiere a la anticipación implícita del momento sucesivo en el ahora. [...] La anticipación del *futuro más cercano* en términos de eventos que se aproximan gradualmente (protención), todos ellos vinculados dinámicamente por medio de ciclos de retroalimentación¹⁸ (pp. 98-99).

De forma que, la experiencia del “ahora narrativo” se constituye por dos tipos de asociaciones: de un lado, los flujos de memoria retentiva que se concentran a través de una serie

¹⁵Traducción propia: “entire cognitive-perceptual and experiential apparatus, with its evolutionary hard-wired elements, such as emotions, logical inferences, as well as learned and culturally assimilated associations” (Tikka & Kaipainen, 2014, p. 100).

¹⁶Traducción propia: “retention is entertained on multiple levels of gradually decaying memory traces” (Tikka & Kaipainen, 2014, p. 100).

¹⁷Traducción propia: “the holistic simultaneity of different narrative elements in the viewer’s mind, defined in terms of memory and anticipation” (Tikka & Kaipainen, 2014, p. 95).

¹⁸Traducción propia: “retention refers to the temporally backwards-extended present, consisting of a long tail of past events that form a hierarchical system of mutually embedded contextual framings of the experience of the present, i.e. the nowness. [...] Protention, in turn, refers to the anticipation of the next moment implied by nowness. [...] The anticipation of the *nearest future* in terms of gradually approaching events (protention), all of these dynamically linked by means of feedback loops” (Tikka & Kaipainen, 2014, pp. 98-99).

sucesiva de acontecimientos, textualmente agrupados y organizados entre sí; y del otro, las proyecciones “protentivas” que le permiten al espectador anticiparse a la cadena de eventos, en virtud del círculo de retroalimentación que inicia en un punto determinado del tiempo presente, del ahora (*nowness*), donde el pasado inmediato y el futuro cercano se solapan entre sí. Todo lo que suceda antes definirá la experiencia del *ahora* y al hacerlo, también condicionará la protención, la anticipación de los eventos futuros inmediatos (Tikka & Kaipainen, 2014). Así, por medio de la síntesis que se produce entre el ahora narrativo y el futuro protentivo, es que nos podemos formar expectativas, inferencias y claves argumentativas, las cuales nos permitirán interpretar el desenlace potencial de una película. Nuestra memoria es la que realiza esta *síntesis*.

No obstante, antes de que esta construcción narrativa pueda tener lugar en la mente del espectador, es importante que el sentido narrativo se encuentre manifiestamente representado a través de la yuxtaposición de los planos y las secuencias que constituyen al *film*. De aquí, precisamente, la definición que nos aporta Martin (2002) sobre el concepto de *montaje narrativo*:

[Es el] aspecto más sencillo e inmediato del montaje, que consiste en reunir planos, según una secuencia lógica o cronológica con vistas a relatar una historia, cada uno de los cuales brinda un contenido fáctico y contribuye a que progrese la acción desde el punto de vista dramático (el encadenamiento de los elementos de acción según una relación de causalidad) y desde el punto de vista psicológico (la comprensión del drama por el espectador) (Martin, 2002, p.144).

Es necesario, por lo tanto, un proceso paralelo entre la organización lógico-narrativa del montaje y la interpretación que realiza el espectador de este mismo montaje. Martin (2002), explica este vínculo estrecho entre ambos elementos según una ley de carácter dialéctico, en el que cada secuencia del *film* vendría a estar correspondida a su vez por una respuesta de carácter psicológico en el espectador : “la conexión se basa en el dinamismo mental (tensión psicológica) o visual (movimiento), el montaje se apoya en el hecho de que cada toma debe *preparar, suscitar*

y *condicionar* a la siguiente conteniendo una respuesta [psicológica]” (Martin, 2002, p.151). Así, cada secuencia debe incluir un nexo lógico cuidadosamente delineado con la “toma siguiente: la tensión psicológica (*atención o interrogación*) creada en el espectador debe ser satisfecha por la continuidad de las tomas. El relato cinematográfico aparece, pues, como una serie de síntesis [...] que se encadenan en una perpetua superación dialéctica” (Martin, 2002, p.151).

Cabe resaltar a este respecto, la proximidad del concepto de *montaje narrativo* en Martin (2002) con aquel de Eisenstein y su idea acerca del *montaje intelectual*¹⁹(1998b). Incluso, de un modo similar al esquema *I-SKE* de Shimamura (2013) para explicar el *procesamiento arriba-abajo*, en sus últimos años el director ruso habría ideado ya un esquema de montaje con el modelo en tres fases de *percepción-afecto-cognición*, a partir de una concepción unificada de la actividad del espectador desde un punto de vista dialéctico. De este modo, Eisenstein creía que cada estado psicológico suscitado por el cine podía generar una reacción en cadena en el que cada fase es superada por la siguiente, así: “la percepción de un hecho desencadena una determinada actividad motriz que, a su vez, produce una emoción; la emoción pone entonces en marcha un proceso de pensamiento [*top-down processing*]” (Bordwell, 1999, p.151). Eisenstein creía que ningún cineasta podía pasar por alto estas tres fases a la hora de hacer una película. Su idea del *montaje intelectual* es una muestra magistral del principio dialéctico que opera el cine en el espectador para construir una narrativa determinada.

Pero, aquí la superación dialéctica de los estados psicológicos que produce el montaje no podría ser posible sin la intermediación de la memoria, en tanto proceso cognitivo unificador.

¹⁹De acuerdo con el cineasta ruso, “el montaje intelectual no es un montaje de sonidos armónicos generalmente fisiológicos, sino de sonidos y armonías de una especie intelectual: esto es, el conflicto, yuxtaposición de las acompañadas influencias intelectuales” (Eisenstein, 1998b, p.86). Así, para Eisenstein la efectividad del montaje intelectual debe medirse en virtud de su capacidad para desencadenar “en el espectador procesos de formación de conceptos, aunque estos deben considerarse como no menos fisiológicos que los demás tipos. El común denominador de estos fenómenos visuales, y de todos los fenómenos acústicos también, es la sensación fisiológica entrecruzada: ya no «veo» u «oigo», sino que más bien «siento [y pienso]»” (Bordwell, 1999, p.155). Ver *Justificación*.

Así pues, la memoria es crucial para la concreción narrativa que formamos de una película, tanto a corto y largo plazo. En cuanto a esto último, es importante tener en cuenta la capacidad de *almacenamiento* y *evocación* que hace posible la memoria a largo plazo. Aquí las técnicas de montaje y edición desempeñan un papel decisivo en la organización y estructuración narrativa del texto fílmico condicionando, de este modo, nuestros recuerdos acerca de la película. Sin embargo, aquí no es posible reducir la construcción narrativa a la mera sucesión de los fotogramas que constituyen a la película, sino que también es preciso percatarse de los contenidos y eventos “referidos directamente por las imágenes que dispuestos y organizados de un modo específico terminan por producir un *sentido* particular” (Lowis & Sourdis, 2016, p. 147).

De acuerdo con Magliano y Clinton (2016), aquí es posible identificar al menos tres perspectivas sobre los modos de *almacenamiento* y *evocación* que emplean los espectadores para recordar un texto cinematográfico. La primera, a partir de la representación de la estructura narrativa en la memoria, en términos de la relación que se establece entre la memoria episódica²⁰ y las claves semánticas que la estructuran (Magliano & Clinton, 2016). Desde esta mirada, se propone la idea de que la memoria narrativa puede ser conceptualizada como una red organizada jerárquicamente, de forma que “la red consta de nodos que corresponden a eventos narrativos explícitos e inferidos, los cuales se vinculan mediante relaciones semánticas, como el tiempo, el espacio y la causalidad”²¹(Magliano & Clinton, 2016, p.5).

La segunda perspectiva, se enfoca sobre todo en los *procesos de inferencia* como el elemento esencial para la estructuración narrativa de la red y la comprensión. Una de las

²⁰Es un tipo de memoria a largo plazo que se refiere a los hechos que han sucedido. “Está asociada a un determinado contexto, ya que almacena información sobre sucesos o episodios fechados espacial o temporalmente. [...] La memoria episódica permite recordar acontecimientos de la vida personal, familiar y social” (Portellano, 2005, pp. 238-239).

²¹Traducción propia: “The network consists of nodes that correspond to explicit and inferred narrative events, which are linked via semantic relationships such as time, space, and causality” (Magliano & Clinton, 2016, p.6).

posiciones más destacables de esta mirada consiste en la idea según la cual, solo las inferencias que unen elementos de la historia, como las inferencias *causales*, son necesarias para la comprensión (Magliano & Clinton, 2016). De forma que, son relevantes únicamente aquellos aspectos narrativos de la obra que permiten estructurar jerárquicamente la red a partir de una línea causal de eventos, en la medida en que son estos elementos son los que conseguimos *almacenar* y *evocar* mejor en la memoria a modo de síntesis.

Por último, podemos encontrar el *modelo situacional*, el cual se ha convertido actualmente en uno de los enfoques más importantes en materia de análisis e investigación narrativa sobre el cine. En principio el *modelo situacional* parte de la noción de *fábula*²² como el elemento crucial para la comprensión narrativa, en virtud de los eventos que se desarrollan espacio-temporalmente a lo largo del texto fílmico. Con lo cual, los eventos situacionales es lo que determinaría el ámbito del *sujet*²³, y, por lo tanto, la experiencia subjetiva que se proyecta a través de los personajes estaría condicionada por la transformación constante que se desenvuelve de momento a momento en las diferentes dimensiones que integran a la fabulación del *film* a partir de categorías semánticas como *tiempo*, *espacio* y *causalidad* (Magliano & Clinton, 2016).

1.5. Conclusión del capítulo 1

El montaje cinematográfico es capaz de intervenir tanto en procesos elementales de orden perceptivo, como la atención y la emoción, al igual que en facultades de orden superior como el pensamiento y la memoria. En cuanto a los primeros, empleamos el modelo cognitivo de procesamiento abajo-arriba (*bottom-up processing*), donde analizamos cómo el montaje del cine

²²En línea con la definición del montaje narrativo, la fábula tiene que ver con la sucesión cronológica de eventos que determinan la temporalidad de los hechos y los personajes en una obra cinematográfica o literaria.

²³El *sujet* (o *syuzhet* en ruso), refiere al tiempo que se despliega desde la perspectiva de los personajes, tal como es presentada a los espectadores a través del caleidoscopio de emociones y eventos que hace posible la experiencia subjetiva del *film*. Podría decirse que el *sujet* es el tropo narrativo donde se crean las huellas estilísticas del director. Tanto la fábula y el *sujet* son indispensables para la construcción narrativa que se crea entre ambos tropos.

puede agenciar nuestra atención mediante las técnicas de encuadre que dirigen nuestra mirada hacia un efecto de estímulos determinado. Aquí nos basamos como ejemplo en el concepto de *montaje rítmico* de Eisenstein. Pero el cine también es capaz de suscitar en nosotros la clase de sensaciones donde se elabora en nuestro sistema perceptivo el contenido descriptivo y artísticamente relevante de la obra cinematográfica. Esto es lo que llamamos con Carroll y Seeley (2013) como las *funciones diagnóstico*, en donde no solamente es importante tener en cuenta los estímulos atencionales, sino también el temple emocional del público para la producción del cine.

En lo referente a lo segundo, nos concentramos sobre todo en el esquema *I-SKE* de Shimamura (2013) para explicar el modelo de procesamiento arriba-abajo (*top-down processing*), en donde es importante destacar que ya en Eisenstein encontramos un modelo muy similar ideado según las tres fases de *percepción-afecto-cognición*, y que el director ruso llamó como el *montaje intelectual*. Así, al igual que Shimamura, la idea de Eisenstein consiste en que durante la creación de una película nunca se puede pasar por alto estas tres etapas, y que así mismo como vimos con Martin (2002), cada fase debe producir una respuesta psicológica en el espectador según un programa dialéctico metódicamente planeado. Aquí, la memoria desempeña una papel unificador en nuestra experiencia del cine, ya que ejerce una doble función a la hora de interceder como mediadora, pero también al final haciendo factible la síntesis dialéctica.

Esta es la razón de que la memoria sea una función psicológica indispensable para la comprensión narrativa del cine. Aquí la memoria emplea distintas habilidades: por un lado, a corto plazo, la memoria se vale de la *retención* y la *protención*, recreándose a cada instante conforme al flujo de la imagen; por otro lado, a largo plazo, el *almacenamiento* y la *evocación* es lo que hace que la memoria pueda recuperar los elementos que artísticamente son más relevantes para la organización narrativa del *film* a partir de categorías como *espacio*, *tiempo* y *causalidad*.

Capítulo 2: el modelo neurocognitivo del cine

En este segundo capítulo nuestro objetivo consistirá en indagar por el tipo de experiencia cinematográfica que se constituye alrededor de la memoria, problema que abordaremos desde la mirada de la neurociencia cognitiva. De esta forma, en un primer momento nos concentraremos en esbozar lo que actualmente algunos expertos han denominado como la *neurofilmología*, donde nos detendremos en analizar los diferentes componentes anatómicos que participan durante la proyección de una película. En un segundo instante, pasaremos a estudiar algunas de las hipótesis que se han desarrollado en este campo de investigación sobre el funcionamiento en paralelo que se constituye entre la memoria, tanto a corto y largo plazo, y el cine, a partir de lo que se conoce como *La teoría de segmentación eventual (The event segmentation theory)*. Por último, haremos una breve crítica de esta visión, en el que se plantea que no es posible reducir la experiencia del cine a la coherencia narrativa que realizan los procesos cognoscitivos de nuestro cerebro. Para dicha crítica nos basaremos en las importantes contribuciones de Antonio Damasio acerca de los *cualia* y los *códigos vinculantes de convergencia-divergencia*. La pregunta que se formula, por lo tanto, a este respecto es: ¿qué semejanzas hay entre los mecanismos del montaje y el funcionamiento de la memoria desde la perspectiva del modelo neurocognitivo?

2.1. La neurofilmología

Los avances de la neurociencia cognitiva que se han logrado por el desarrollo de las técnicas de neuroimagen como la *imagen por resonancia magnética funcional (IRMf)*, han contribuido a darle un nuevo giro a los estudios sobre psicología del cine. Ello debido a que la neurociencia y la psicología cognitiva desde los años 70's han estado estrechamente emparentadas en la investigación del mapa cognitivo de los procesos mentales, dando paso, más tarde, a un nuevo campo interdisciplinar de estudios sobre cine que desde el año 2000 se conoce como la *neurofilmología*. Aquí se busca recolectar datos neurológicos y fisiológicos durante la

observación de películas, lo cual ha permitido la construcción de hipótesis sobre la forma en que las películas, el cerebro y la mente interactúan entre sí (Poulaki, 2015). En esta medida es que, Shimamura (2013) en su artículo *Psychocinematics: Issues and Directions*, expone algunas de las estructuras corticales y subcorticales que se han identificado en las investigaciones de neuroimagen funcional en sujetos expuestos a la estimulación visual del cine.

De acuerdo con Shimamura (2013), al momento de ver una película es importante la participación de estructuras cerebrales como la región de los lóbulos frontales o *cortex-prefrontal* (CPF)²⁴ para la organización de la información. Esta zona “recibe entradas de muchas otras regiones cerebrales y envía proyecciones a las mismas. De esta manera, el CPF tiene la capacidad de coordinar y controlar el procesamiento cortical”²⁵ (Shimamura, 2013, p. 13) (Ver imagen #1 - *Anexos*). De hecho, los lóbulos frontales es la región que controla la *memoria de trabajo* y lo que los neuropsicólogos denominan como las *funciones ejecutivas*, esto es, una serie de habilidades de carácter supramodal “que permiten a una persona establecer nuevos patrones de conducta y de pensamiento, y realizar [al mismo tiempo] un monitoreo introspectivo de los mismos”²⁶ (Gurd, Kischka, & Marshall, 2010, p. 349). La activación conjunta entre las *funciones ejecutivas* y la *memoria de trabajo* es lo que estaría a la base de la organización de la información que hace posible el CPF, a partir de la cual podemos formarnos hipótesis sobre las películas.

²⁴Es sabido que la región orbitofrontal, cituada en la región de los lóbulos frontales, desempeña un papel crucial en la integración de la información visual, ya que esta zona es fundamental para las entradas de información que llegan desde las “áreas cerebrales ventrales [que] realizan el procesamiento perceptivo y semántico de los objetos” (Triviño, 2013b, p.201). También se ha identificado que la región rostral anterior de la corteza frontal medial y la corteza cingulada son cruciales para la evaluación y el “reconocimiento facial de emociones en los otros y las tareas de mentalización características de la teoría de la mente” (Triviño, 2013b, p.204). De acuerdo con Radvansky y Zacks (2014), esta habilidad es lo que nos permite establecer lazos de empatía con los otros y formar a partir de allí inferencias de acuerdo con los sentimientos que nos generan, como por ejemplo las interpretaciones que realizamos acerca del estado emocional de un personaje en una película.

²⁵Traducción propia: “it receives inputs from many other brain regions and sends projections back to these regions. In this way, the PFC has the capacity to coordinate and control cortical processing” (Shimamura, 2013, p.13).

²⁶Traducción propia: “that enable a person to establish new behaviour patterns and ways of thinking, and to introspect upon them” (Gurd, Kischka, & Marshall, 2010, p. 349).

En este mismo ámbito, tenemos la actuación de estructuras subcorticales tales como la amígdala y el hipotálamo. En primer lugar, la amígdala, un grupo de neuronas que se localizan al interior de la “región medial de los lóbulos temporales, actúa como una interfaz entre los procesos cognitivos y emocionales [...]. La amígdala integra el aporte de muchas regiones corticales, y cuando el contexto ambiental se interpreta como una situación emocional [...] envía señales al hipotálamo”²⁷ (Shimamura, 2013, p. 15). En segundo lugar, a su vez el hipotálamo se encarga de iniciar la respuesta de excitación suprarrenal que desencadena los estados emocionales, de acuerdo al contexto de la situación (Shimamura, 2013). De esta manera es que, a partir de la creación de escenas y secuencias los cineastas pueden provocar la activación de la amígdala y el hipotálamo generando una cierta respuesta emotiva en el público. Incluso, en la formación de estados emocionales mucho más prolongados por medio de la dilatación de las tomas, debido a la ubicación adyacente de la amígdala que se encuentra cerca al hipocampo, actuando, de esta manera, en “la recuperación de acontecimientos emocionales, a partir de detalles que recuerdan a la situación original” (Bembibre, Arnedo, & Triviño, 2013, p.35)²⁸.

En lo que respecta al hipocampo, es una estructura subcortical que forma parte del sistema neural del lóbulo temporal medial, el cual se compone “por las cortezas entorrinal, perirrinal y parahipocampal” (Adrover-Roig, Muñoz, Sánchez-Cubillo, & Miranda, 2014, p. 424). Esta región extensa que abarca las diferentes conexiones del hipocampo, es necesaria para el funcionamiento de memorias de tipo declarativo²⁹, entre las cuales tenemos “memorias basadas

²⁷Traducción propia: “the amygdala, a cluster of neurons tucked within the medial region of the temporal lobes, acts as an interface between cognitive and emotional processes [...]. the amygdala integrates input from many cortical regions, and when the environmental context is interpreted as an emotional situation [...] it sends signals to the hypothalamus, a subcortical structure, which initiates the adrenal arousal response” (Shimamura, 2013, p.15).

²⁸Actualmente, se ha sugerido que los circuitos implicados en la *memoria declarativa*, y la memoria emocional, dependen de la “interacción de la amígdala con otras áreas cerebrales, como el hipocampo, el lóbulo temporal o la corteza prefrontal” (Bembibre, Arnedo, & Triviño, 2013, p.35).

²⁹De acuerdo con Portellano (2005): “la memoria declarativa o explícita es un tipo de MLP [memoria a largo plazo] que se refiere a las experiencias, hechos o acontecimientos adquiridos a través del aprendizaje que pueden ser

en el establecimiento de relaciones entre acontecimientos temporalmente relacionados (memoria episódica), entre conceptos (memoria semántica³⁰) y entre elementos de un contexto espacial (memoria espacial)” (Adrover-Roig, Muñoz, Sánchez-Cubillo, & Miranda, 2014, p. 424).

Particularmente, la corteza parahipocampal y retrosplenial son de “especial relevancia en lo que concierne a la recolección de memorias de tipo autobiográfico y la imaginación de eventos hipotéticos (también llamada *simulación episódica*)” (Adrover-Roig, Muñoz, Sánchez-Cubillo, & Miranda, 2014, p. 431). Adicional a ello, es sabido que la corteza parahipocampal es fundamental para la percepción de escenas cinematográficas, mientras que la corteza retrosplenial se encargaría de integrar “la información que resulta crucial para orientarse en el contexto” (Adrover-Roig, Muñoz, Sánchez-Cubillo, & Miranda, 2014, p. 432), permitiéndonos formar una estructura narrativa del film en virtud de los elementos almacenados en la memoria. Por lo que, en el cine podemos encontrar la participación de diversos tipos de memoria, como la memoria espacial, episódica y semántica, todas en conjunto para la percepción del film.

2.2. La teoría de segmentación eventual

A partir de todos estos hallazgos sobre *neurofilmología* es que ha sido posible la formulación de hipótesis neurológicas que buscan explicar el funcionamiento en paralelo que interviene entre los procesos cognoscitivos y la edición cinematográfica. En esto consiste, precisamente, *La teoría de segmentación eventual* (*The event segmentation theory*), en el que se busca analizar el funcionamiento cognitivo de procesos como el pensamiento y la memoria, ya no

conscientemente recuperados por el sujeto, es decir se refiere a los hechos que son directamente accesibles a la conciencia. Es la memoria de “saber qué”. Se relaciona con hechos autobiográficos o con adquisiciones de tipo cultural, acontecimientos, caras o palabras” (p. 236).

³⁰“La *memoria semántica* se refiere a un cuerpo organizado de conocimientos sobre palabras, conceptos, y hechos adquiridos cultural y educativamente. Incluye conocimientos generales y abarca una amplia gama de materiales y modalidades: rostros familiares, lenguaje y conocimientos del mundo” [semantic memory refers to an organized body of knowledge about words and concepts, and culturally and educationally acquired facts. It includes general knowledge, and covers a wide range of materials and modalities -familiar faces, language, and knowledge of the world] (Gurd, Kischka, & Marshall, 2010, p. 162).

según el modelo de procesamiento de información computacional, sino más bien a partir del modelo del cine, es decir, en términos de edición y montaje cinematográficos.

Así es que, el objetivo de los estudios de segmentación eventual es demostrar que la segmentación de los eventos que nuestro cerebro elabora en momentos de la vida real también funciona cuando procesamos las películas (Poulaki, 2015). De forma que, con el cine, no nos encontramos tan sólo ante una experiencia de entretenimiento, o de tipo estético, sino que, la experiencia cinematográfica nos revela el modo en que asimilamos y procesamos nuestras experiencias de la vida cotidiana, pues: la vida es tan solo una cosa tras otra, y para tener éxito en el mundo, necesitamos dividir este flujo de acción en sus componentes mediante el proceso de segmentación de eventos (Magliano, Radvansky, Forsythe, & Copeland, 2014).

En este orden de ideas es que, *la teoría de segmentación eventual* sugiere que las actividades visuales en curso son segmentadas en eventos compuestos, finos y robustos, tanto en la vida cotidiana como en las condiciones activas de visualización, como las del cine (Poulaki, 2015). Por lo que, dada nuestra limitada capacidad para procesar grandes extensiones de información visual de manera continua, nuestro cerebro recurre a la segmentación de los eventos como un mecanismo cognitivo que interviene para organizar la información a través de bloques experienciales significativos, formados por contenidos básicos de información (eventos compuestos finos), los cuales a su vez constituyen componentes de información más complejos (eventos compuestos robustos). De esta forma, los eventos significativos se agrupan textualmente entre sí en nuestra mente, formando *modelos de información instantánea* que nos permiten generar esquemas de comprensión, planificación y proyección acerca de los sucesos y los posibles desenlaces que pueden concurrir, como por ejemplo las predicciones que nos hacemos acerca de una película de acuerdo con los datos de información que disponemos.

La teoría de segmentación eventual plantea, así, que el fallo en nuestros esquemas de predicción y proyección es lo que usualmente nos lleva a experimentar discontinuidades en la organización que nos hacemos de los eventos, esto es lo que se conoce como un evento o experiencia límite (*event boundary*) (Magliano & Zacks, 2011). Así pues, los eventos límite sería aquello que nos impulsaría a generar a la vez procesos de monitoreo y *flexibilidad cognitiva*³¹ de nuestros propios esquemas mentales, llevándonos a crear nuevos modelos actualizados de información de acuerdo con los eventos no previstos, es decir, como una especie de mecanismo psicológico adaptativo que nos ayudaría a asimilar las experiencias novedosas. De manera que, los eventos límite es la clase de situaciones inadvertidas que vivenciamos tanto en nuestra cotidianidad como en el ámbito del arte, las cuales nos inducen a expandir los límites de nuestra experiencia y la apreciación que realizamos de los acontecimientos. A este respecto, el cine constituye un ejemplo idóneo debido a la imprevisibilidad de la imagen movimiento, resultando en la formación del tipo de experiencias artísticas que caracterizan usualmente al cine y que nos llevan a expandir las fronteras de nuestro pensamiento, no menos que de nuestra memoria.

En la actualidad existen diferentes modelos de *la teoría de segmentación eventual*, sin embargo, aquí nos concentraremos fundamentalmente en los modelos respectivos a los tipos de memoria a corto y largo plazo. Por un lado, en lo que tiene que ver con la memoria a corto plazo podemos encontrar *el modelo de indexación de eventos (the event indexing model)*, “el cual se propuso para dar cuenta de la formación de los esquemas mentales en el contexto de experiencias narrativas”³² (Magliano & Zacks, 2011, p.1492), principalmente, en lo que tiene que ver con la

³¹De acuerdo con Portellano (2005), la flexibilidad cognitiva “está estrechamente ligada con las Funciones Ejecutivas y se define como la capacidad para adaptar nuestras respuestas a nuevas contingencias o estímulos, generando nuevos patrones de conducta [y pensamiento], al tiempo que realizamos una adecuada inhibición de aquellas respuestas que resultan inadecuadas” (pp. 103-104).

³²Traducción propia: “which was proposed to account for mental model construction in the context of narrative experiences” (Magliano & Zacks, 2011, p.1492).

organización de lo que hemos denominado anteriormente como “eventos compuestos finos”. Por otro lado, en lo que respecta a la memoria a largo plazo, tenemos *el modelo de horizonte de eventos (the event horizon model)* en el que se busca proporcionar un marco conceptual de cómo estas representaciones son creadas, estructuradas y recordadas es decir, lo que hemos llamado como “eventos compuestos robustos” (Radvansky & Zacks, 2017).

2.2.1. The event indexing model & the event horizon model.

En lo que refiere al *modelo de indexación de eventos*, propuesto por Magliano, Radvansky, Forsythe y Copeland (2014), los investigadores plantean que habría un conjunto de dimensiones que las personas son capaces de monitorear en tiempo real y de forma continua para la modulación de los cambios situacionales y el procesamiento de la información. 1) Similar a los estudios sobre psicología cognitiva y cine, aquí la dimensión *espacio-temporal* desempeña un papel crucial, en la medida en que el espacio y el tiempo constituyen los marcadores narrativos principales que determinan la línea-base del mundo de una película. 2) La dimensión de los *agentes* o las *figuras*, que puede ser ocupada ya sea por personas, animales u objetos abstractos o simbólicos. Así, cuando las situaciones involucran agentes dirigidos a objetivos concretos o a que interactúen funcionalmente entre sí, entonces estos agentes estarán más fuertemente acentuados por la imagen del cine. 3) Por último, las relaciones causales, que pueden abarcar una amplia variedad de fenómenos, no solamente físicos, sino también psicológicos y emocionales incluyendo percepciones, aprendizajes, intenciones, la capacidad de solucionar problemas, etc.

Por tanto, cuando estos elementos se entremezclan entre sí para dar consistencia al carácter de los personajes, las relaciones espacio-temporales y causales pueden proyectarse mediante todo un conjunto organizado de procesos de monitoreo, a partir de las inferencias que los espectadores pueden formarse acerca de las *acciones*, estrategias y metas alcanzadas por los

personajes. De este modo, de acuerdo con *el modelo de indexación de eventos*, todas y cada una de estas dimensiones se integran entre sí a partir del establecimiento de *relaciones de enlace* (*linking relations*), o unidades significativas, que se instauran gracias al trabajo efectuado por la memoria de trabajo³³. Estas “relaciones de enlace” es lo que posibilita la consolidación de estructuras de información multidimensionales, conforme a la situación del contexto. Por lo que, los cambios en alguna de estas dimensiones indican que la situación ha cambiado o ya no es relevante y, por lo tanto, el modelo mental en los contenidos episódicos que están en la memoria de trabajo deberán actualizarse (Magliano & Zacks, 2011). Particularmente, las relaciones de tipo causal y temporal son las más proclives a entablar patrones de enlace más dinámicos, puesto que son el tipo de elementos que proporcionan la base narrativa para el sentido de coherencia.

En términos neurocognitivos, la habilidad que poseemos para modular nuestros pensamientos en virtud de los cambios situacionales se debe a que la segmentación es automática ya que la actualización de la memoria es un componente obligatorio del procesamiento perceptivo, y depende de los cambios situacionales porque los aumentos en el error de predicción se producen en estos cambios (Poulaki, 2015). Ben-Yakov y Henson (2018) en su artículo *Event boundaries as a hippocampal trigger* sugieren que, de las estructuras cerebrales más sensibles a la segmentación de los eventos, según las pruebas de neuroimagen practicadas a sujetos expuestos a la imagen cinematográfica, el hipocampo, especialmente, es una de las zonas corticales más proclives a la activación neuronal durante los cambios³⁴.

³³De acuerdo con Portellano (2005) la memoria de trabajo es “un sistema de almacenamiento con capacidad limitada, que nos permite manipular las informaciones, facilitando el cumplimiento de varias tareas cognoscitivas de modo simultáneo, como el razonamiento, la comprensión y la resolución de problemas, gracias al mantenimiento y a la disponibilidad temporal de las informaciones” (p. 234).

³⁴Aunque las pruebas de neuroimagen realizadas por Ben-Yakov y Henson (2018) no permiten concluir con certeza el papel específico del hipocampo en el proceso de segmentación en términos de memoria, ya que la memoria es una función cognitiva cuya complejidad se extiende más allá del área del hipocampo, sin embargo, a juicio de los investigadores, es posible sugerir dos tipos de funciones que desempeña esta estructura cerebral en cuanto a la memoria y el proceso de segmentación. Por un lado, la actividad neuronal del hipocampo que se activa como resultado de la

En esta medida, los investigadores plantean que “la modulación de la respuesta del hipocampo por la fuerza de la experiencia límite sugiere que el hipocampo no sólo es sensible a la ocurrencia de los límites de los eventos, sino también a su saliencia”³⁵ (Ben-Yakov & Henson, 2018, p. 10062). En otras palabras, el hipocampo nos permitiría identificar los cambios que se producen entre escenas y secuencias, al mismo tiempo que induciría las condiciones de monitoreo y flexibilidad cognitiva que le posibilitaría a nuestro cerebro regular el proceso de segmentación durante la ocurrencia de una experiencia límite. Los hallazgos de Ben-Yakov y Henson (2018) ofrecen, por lo tanto, un sustento empírico sólido para lo que hemos denominado como *el modelo de horizonte de eventos (the event horizon model)*, planteado por Radvansky y Zacks (2014), en la medida en que nos permite comprender el importante papel que desempeña el hipocampo en el proceso de segmentación de los eventos, ya que esta estructura cerebral influye tanto en lo que está actualmente disponible en la memoria de trabajo como en la facilidad con la que la información se recupera posteriormente en la memoria a largo plazo (Magliano, Radvansky, Forsythe, & Copeland, 2014). Sin embargo, la recuperación a largo plazo que realiza nuestro cerebro nunca conserva las mismas características de la memoria de trabajo.

Por ello, los investigadores proponen cinco principios para explicar el proceso de recuperación que realiza la memoria a largo plazo: 1) nuestra memoria se actualiza continuamente conforme a las experiencias novedosas; 2) determina la entrada de un flujo

percepción subjetiva de un evento límite es un indicio que revela el proceso de codificación del contenido visual en el cerebro, de forma que “el aumento de la amplitud de esa actividad [durante] un evento límite refleja el registro en la memoria a largo plazo de la representación enlazada al evento anterior. (...) [Este es] el papel del hipocampo en la unión episódica” [the increased amplitude of that activity [during] an event boundary reflects registration to long-term memory of a bound representation of the preceding event. (...) [That is] the role of the hippocampus in episodic binding] (Ben-Yakov & Henson, 2018, p. 10067). Por otro lado, ello quiere decir que “el hipocampo parece ser importante para segmentar la experiencia continua, muy probablemente para transformar la experiencia continua en representaciones de eventos discretos para el registro en la memoria” [the hippocampus appears important for segmenting continuous experience, most likely in order to transform continuous experience into representations of discrete events for registration into memory] (Ben-Yakov & Henson, 2018, p. 10067).

³⁵Traducción propia: “the modulation of hippocampal response by boundary strength suggests the hippocampus is not only sensitive to the occurrence of event boundaries, but also to their salience” (Ben-Yakov & Henson, 2018, p. 10062).

específico de información e inhibe la que es menos relevante; 3) establece relaciones de causalidad entre los acontecimientos; 4) construye modelos episódicos de los eventos; 5) y, puede fragmentarse mientras más sea la información y menos organizada se encuentre en la memoria.

Así, a partir de estos cinco principios de *el modelo de horizonte de eventos* es que los investigadores han buscado explicar el proceso de segmentación que realiza nuestra memoria para organizar y proveer de significado a los contenidos de nuestra memoria a largo plazo. Así mismo, *el modelo de indexación de eventos* se nos revela como una propuesta pertinente para analizar el proceso multidimensional que constituye a la experiencia artística del cine. Ambos modelos se articulan dinámicamente entre sí, según lo estudios de Ben-Yakov y Henson (2018) sobre el hipocampo en este ámbito, permitiéndonos esclarecer el doble trabajo que tiene lugar durante el proceso de segmentación, a saber: por un lado, en el agenciamiento de la información a través de la memoria de trabajo; y por otro, en la recuperación de esta misma información por efecto de la memoria a largo plazo, especialmente de tipo semántico y episódico.

2.2.2. El dispositivo neuronal de la edición de continuidad.

Teniendo en cuenta ambos modelos es posible entrever, siguiendo a Poulaki (2015) en este punto, que *la teoría de segmentación eventual* desde sus inicios ha intentado proponer, como uno de sus postulados centrales, la idea de “un modelo de cerebro al estilo de un sistema de edición continuo que intenta construir una representación fluida y habitable del mundo para moverse e interactuar con él de manera segura”³⁶(p.29). Esto es lo que algunos teóricos de la *segmentación eventual* han denominado como la *edición de continuidad* (Magliano & Zacks, 2011). ¿En qué consiste esta noción? Es la habilidad que posee nuestro cerebro para *suturar* las

³⁶Traducción propia: “a model of the brain as a continuity editing system, trying to build a smooth and livable representation of the world in order to move and interact with it safely” (Poulaki, 2015, p. 29).

brechas de información que nos vienen de la realidad, a partir del establecimiento de relaciones intertextuales entre los eventos, permitiéndonos preservar, así, la percepción en la continuidad de la experiencia. Para Magliano y Zacks (2011), además del hipocampo, en la *edición de continuidad* podemos encontrar la actuación de otras zonas corticales, tales como: la corteza visual inferior bilateralmente, la corteza occipitotemporal lateral, el precuneus bilateral y la región media del lóbulo frontal izquierdo (Ver imagen #2 - *Anexos*).

Para efectos de la tesis central que se busca sostener en este trabajo de grado, según lo anterior, es que es posible trazar un punto de contacto entre el cine y los procesos cognitivos de nuestro cerebro, en la medida en que, ambos parecen tener en común la posibilidad de formar conexiones y relaciones de continuidad a partir de fragmentos discontinuos de información, ya que “tanto los cerebros como las películas [...], tienen sus propios sistemas de edición y ambos realizan su propia segmentación de los eventos, con la segmentación del cine reflejándose en lo mental”³⁷ (Poulaki, 2015, p.28). En esto consiste, el paralelo que se esboza aquí entre la mente-cerebro y la edición cinematográfica, creándose una reciprocidad dinámica entre ambos ámbitos. Pero, ¿cómo es que se relacionan estos dos ámbitos concretamente? Para responder esta pregunta nos basaremos –de momento–, en la hipótesis de la *edición de continuidad*.

En primer lugar, desde el ámbito del *cine*, el proceso de segmentación estaría determinado de antemano por el desarrollo de la trama que se proyecta a través de la pantalla, esto es, el espacio narrativo que permite crear el sentido de continuidad y discontinuidad de los eventos dentro del mundo de la historia. Para este fin, los cineastas se apoyan en técnicas de montaje para editar juntas las distintas tomas de cámara que conforman la película (Magliano & Zacks, 2011). Entre algunas de las técnicas de montaje más comunes usadas por los cineastas para crear estos

³⁷Traducción propia: “Both brains and films [...], have their own editing systems and they both perform their own event segmentation, with the film segmentation mirroring the mental one” (Poulaki, 2015, p. 28).

efectos, están el difuminado (*fade-out*), el fundido (*fade-in*), la disolución (*dissolve*), las transiciones (*wipes*), entre otras, todas señales cinematográficas a partir de las cuales se buscan crear las condiciones de cambio entre escenas (Magliano & Zacks, 2011). En el caso de algunas películas que permiten entrever el uso de estas técnicas, “los cortes por sí solos proporcionan suficientes pistas para que los espectadores segmenten la película. Por lo tanto, los cambios de situación están marcados principalmente por cortes, y su ubicación es muy importante, ya que afecta a la segmentación”³⁸ (Poulaki, 2015, p.25). En esta medida es que, a través de la cuidadosa colocación de los cortos es que los cineastas logran crear la *edición de continuidad*, gracias a la sincronización que se forma entre “la edición fílmica con la instintiva segmentación de eventos que realiza nuestro sistema cognitivo”³⁹ (Poulaki, 2015, p.25).

En segundo lugar, desde el ámbito *mente-cerebro*, si bien es sabido que los patrones cerebrales que generan el proceso de segmentación se encuentran mediados por los cambios que propicia el cine, lo que las pruebas de neuroimagen demuestran es que la dinámica de la actividad cerebral nunca es homogénea a dichos cambios, sino que las descargas cerebrales parecen estar impulsadas por ‘respuestas neuronales transitorias’ en ciertas áreas del cerebro, y en ciertos puntos durante la observación de las películas (Poulaki, 2015). De acuerdo con Vargas, Canales-Johnson y Fuentes (2013), el concepto de *respuesta neuronal transitoria* refiere a la capacidad que posee nuestro cerebro para coordinar simultáneamente múltiples regiones funcionalmente especializadas a partir de conexiones temporales, lo que permite producir la actividad cerebral sincronizada de los procesos cognitivos⁴⁰.

³⁸Traducción propia: “cuts alone provide enough cues for viewers to segment de movie. So situation changes are mostly marked by cuts and their placement is very important as it affects the segmentation” (Poulaki, 2015, p.25).

³⁹Traducción propia “film’s editing with the natural event segmentation our cognitive system performs” (Poulaki, 2015, p.25).

⁴⁰“La idea fundamental es que el parámetro relevante que describe la interacción entre grupos neuronales no es la actividad individual o local de sus neuronas componentes, sino los enlaces *dinámicos* que se establecen *entre* grupos neuronales. Un candidato para esta relación funcional dinámica lo constituye el ‘código temporal’ que establecen

Así las cosas, para Magliano y Zacks (2011), la *edición de continuidad* consistiría en un dispositivo evolutivo que los espectadores emplean para establecer marcos de relación en aquellas situaciones donde se evidencian interrupciones en el flujo continuo de la información. Por ejemplo, cuando un fotograma muestra una imagen media (*medium shot*) de un personaje, y luego vemos un recuadro que nos muestra un primer plano (*close up*) de su rostro (Magliano & Zacks, 2011). En este caso, el dispositivo actuaría mediante la identificación de las características perceptualmente significativas, que permitirían relacionar los elementos artísticos y narrativos de ambas secuencias preservando, por lo tanto, la experiencia en la continuidad en la información. El montaje y el cerebro⁴¹ estarían soncrónicamente enlazados para lograr dicho encadenamiento.

2.3. La hipótesis de la edición de discontinuidad.

Llegado hasta este punto, es importante destacar la relevancia de *La teoría de segmentación eventual* en lo concerniente a los objetivos de este trabajo. De aquí, justamente, lo que dice Poulaki (2015), a propósito de una de las contribuciones más significativas de esta teoría a los estudios sobre cine y psicología, ya que:

Se describe como un proceso cognitivo que, aunque desglosa la experiencia en módulos, lo hace de una forma que asegura la unidad de la experiencia, así como la edición de continuidad asegura la unidad de lo fragmentado por medio de la edición narrativa del cine, suturando las brechas entre

transitoriamente grupos neuronales entre sí en términos de la simultaneidad de su actividad de descarga” (Vargas, Canales-Johnson, & Fuentes, 2013, p.255).

⁴¹En lo que respecta al *espacio* y el *tiempo*, la identificación de los cambios en estas dimensiones se encuentran asociadas a la activación de áreas cerebrales como: la corteza parahipocámpica, el lóbulo parietal superior con activación bilateral, la ínsula bilateral y el lóbulo temporal posterior con activación bilateral (Magliano & Zacks, 2011) (Ver imagen #3 - *Anexos*). En lo que refiere a las regiones que tienden a asociarse con los cambios en la dimensión de la *acción*, los investigadores evidencian una predominancia de la corteza visual secundaria, el área temporal inferior, el surco precentral y el lóbulo parietal, todas regiones asociadas a la percepción del movimiento y también con la identificación de los objetivos que regulan el comportamiento de las personas (Magliano & Zacks, 2011) (Ver imagen #4 - *Anexos*). La supresión de la actividad neuronal es lo que favorecería la formación de nuevas rutas transitorias para la reconfiguración de un nuevo modelo mental, entre algunas de las regiones cerebrales identificadas por los investigadores que darían cuenta de la supresión en la actividad neuronal, se encuentran: las áreas motoras, la corteza visual secundaria, la región lateral de la corteza parietal y el giro supramarginal izquierdo (Magliano & Zacks, 2011).

las secuencias y las escenas. Incluso se podría argumentar que la *segmentación de eventos* proporciona soporte para un sustrato cognitivo y neuronal de la suturación, nuestra capacidad para hacer frente a las discontinuidades en el texto y en el cine⁴² (p.31).

No obstante, siguiendo a la autora, es posible formular aquí, al menos, dos objeciones que *La teoría de segmentación eventual* no contempla en su marco conceptual:

En primer lugar, dado que buena parte de los teóricos de la segmentación eventual (como Magliano, Radvansky, Forsythe, Copeland , Zacks, entre otros) se han fundamentado, principalmente, en los estudios sobre psicología cognitiva y cine para sus investigaciones, ello ha conducido a que algunos aspectos de esta teoría sean descritos en términos narrativos (a partir de conceptos como los de espacio, tiempo, causalidad y acción), y, por lo tanto, a que el proceso de segmentación sea contemplado en el sentido de la *edición de continuidad*. Esta es la razón de que, en *la teoría de segmentación eventual*, sea posible afirmar un paralelismo entre la narrativa cinematográfica y una cierta percepción lineal e ilusoria de la realidad que produciría la mente con la ayuda de nuestro cerebro, dejando de lado los elementos verdaderamente inconsistentes, discontinuos y sin sentido que hacen parte de nuestra experiencia cotidiana. De esta forma es que, en *la teoría de segmentación eventual*, se podría argumentar que los elementos desprovistos de sentido no se informan, “tan pronto como no contribuyen a la sutura, por lo que de alguna manera se vuelven cognitivamente redundantes”⁴³ (Poulaki, 2015, p.31). Por ello es que, el modelo de memoria que vemos proyectarse desde aquí tan solo alcanza a abarcar algunos cuantos procesos de tipo declarativo, como la memoria episódica o semántica, incluyendo la memoria de trabajo.

⁴²Traducción propia: “it is described as a cognitive process that even though breaking down experience into units, it does so in a way that secure the unity of experience in the same way that continuity editing secures the unity of the fragmented by editing film narrative, suturing the gaps between the shots and scenes. it could be even argued that event segmentation provides support for a cognitive and neural substrate for suture, our ability to cope with discontinuities in text and in film” (Poulaki, 2015, p.31).

⁴³Traducción propia: “as they do not contribute to the suture, so they are somehow rendered cognitively redundant” (Poulaki, 2015, p.31).

En segundo lugar, no hay ninguna razón para creer que nuestro sistema perceptivo, o nuestro cerebro, pueda ser fiel al estado de la *edición continua*, o más bien a la idea de la continuidad de la experiencia. Por el contrario, lo que los hallazgos de la neurociencia cognitiva y la neuropsicología han podido confirmar cada vez con más certeza sobre esta materia es que:

La discontinuidad parece ser una característica intrínseca del cerebro; al menos a nivel neuronal, no es un defecto o algo que deba regularse a través de algún tipo de negación o "ceguera", sino más bien un estado continuo vital para la actividad del cerebro⁴⁴ (Poulaki, 2015, p. 33).

En esto consiste, precisamente, los modelos neuronales dinámicos a partir de los cuales se ha intentado demostrar la coordinación sinérgica entre conjuntos neuronales transitorios, como por ejemplo la propuesta de Francisco Varela sobre *los códigos temporales de descarga* (para más información véase Vargas, Canales-Johnson & Fuentes, 2013). En esta misma corriente también podemos encontrar las importantes contribuciones de Damásio (2010) acerca de los *cualia* y los *códigos vinculantes de convergencia-divergencia* (CD)⁴⁵.

Aunque, en cierta medida algunos teóricos de *la segmentación eventual* se han servido de estos modelos dinámicos para explicar la *edición de continuidad*, como hemos visto con Magliano y Zack (2011), no obstante, al intentar preservar a toda costa una noción de experiencia aparentemente estable y natural, es por ello que desde *la teoría de segmentación eventual* ha sido imposible pensar la discontinuidad de la experiencia, descuidando, por lo tanto, buena parte de los hallazgos más profundos a los cuales apuntan los modelos neuronales

⁴⁴Traducción propia: "discontinuity seems to be a built-in feature of the brain; at the neuronal level at least, it is not a flaw or something to be regulated through some sort of negation or "blindness", but rather a continuous state vital for the brain's activity" (Poulaki, 2015, p. 33).

⁴⁵«Convergente» significa que varios bits de información se unen a partir de una red neuronal. «Divergente» describe aquellas redes que transmiten información a las neuronas vecinas, o a las neuronas ubicadas en otras regiones del cerebro" ["Convergent" means that various bits of information in a neural network come together. "Divergent" describes those networks that relay information to neighboring neurons, or to neurons located in other regions of the brain] (Goetzman, Ruettnner, & Siegel, 2018, p.18).

dinámicos, a saber qué: la discontinuidad no sólo parece ser la base de cualquier tipo de percepción de la realidad del mundo (y las películas), sino también la base del funcionamiento del cerebro en primer lugar (Poulaki, 2015, p.33). Justamente, partiendo de las contribuciones de Antonio Damásio es que podría plantearse la idea de la *edición de discontinuidad*, en términos cognoscitivos, la cual actuaría a un nivel mucho más profundo conjuntamente con la movilización de otras formas de memoria (como la memoria emocional o autobiográfica).

En este sentido es que, de acuerdo con Damásio (1999), no hay razón para concluir, en términos neuro-cognitivos, que la mente funcione de forma continua y coherente regulada por procesos exclusivamente volitivos, ya que “la mente está soportada por un cerebro en que convienen por interdependencia estructural circuitos neurales psíquicos (que producen *qualia*, las sensaciones específicas contenidas en las imágenes que el sujeto siente)” (Monserrat, 1999, 348). Así, las redes sensitivas de los *qualia* es lo que estaría a la base de todo proceso mental, en la medida en que “la mente humana ([...]) comienza a constituirse para Damásio desde el momento en que un *sujeto psíquico* formado evolutivamente *siente* ciertos sistemas de *imágenes*, producidos por ciertos sistemas de *redes neuronales* en su sistema nervioso, y actúa sobre ellas *manipulándolas*” (Monserrat, 1999, p.341). Esto es lo que el neurólogo portugués ha llamado como *corriente de imágenes*, a saber, un flujo constante de representaciones mentales enlazadas a distintas funciones de cognición y pensamiento, lo cual hace que estas imágenes se encuentren en un cambio perpetuo a través de procesos dinámicos de transformación, combinación, pero también de olvido, todas características centrales que harían parte de la vida mental.

Basado en múltiples evidencias, Damásio (2010) plantea que esta *corriente de imágenes*, la cual tendría por unidad primaria la redes sensitivas de los *qualia*, estaría soportada por un amplio complejo neuronal de núcleos intermediarios que habitan en las áreas de asociación, posibilitando la formación de pautas mentales, o pautas de conexión neuronal, correspondientes

al flujo dinámico y temporal de nuestra mente. Esto es lo que se conoce, precisamente, como los *códigos vinculantes* CD, que se distribuyen en las áreas de asociación de toda la región parieto-occipitotemporal (incluyendo la zona parahipocampal), pero también alrededor de regiones subcorticales como el sistema límbico y los ganglios basales (Goetzman, Ruettner, & Siegel, 2018). De este modo, dado que los *códigos vinculantes* CD se encuentran relacionados con los centros motores y emocionales del cerebro, pueden desencadenar diferentes actividades simultáneas de retroactivación neuronal, como resultado “de la interacción del sistema nervioso con el medio interno y externo” (Monserrat, 1999, p.352). Así, podemos encontrar diferentes tipos de imágenes, ya sea por la propia estimulación interna que puede desencadenar el cerebro a partir de la memoria, como también por efecto de la estimulación externa que puede generar distintos tipos de “afección en el sistema nervioso de forma distribuida (una pauta de afección en la retina presenta una afección distribuida en diversos puntos)” (Monserrat, 1999, p.352).

No existe, por lo tanto, una vía unidireccional en la experiencia psíquica que produce nuestra imaginación mental, como plantea *la teoría de segmentación eventual*; sino, de hecho, una vía de retroalimentación bidireccional a partir del impacto que la imagen del cine puede generar sobre nuestro sistema perceptivo, donde las imágenes logran unificarse gracias a las conexiones “neurales que las producen, [...] por la activación temporalmente sincronizada de todas las pautas, circuitos, patrones, engramas o mapeados que proyectan su efecto paralelo sobre el sujeto psíquico que se convierte, digamos, en pantalla de integración” (Monserrat, 1999, p.352).

Es aquí, ciertamente, donde la imagen del cine puede transmutarse hacia otras posibilidades de sentido, a través de las múltiples afecciones que nuestro aparato perceptivo es capaz de producir paralelamente a la estimulación cinematográfica, aunque no con la misma precisión que ésta, sino de una forma más fragmentaria, nebulosa y discontinua. Esto es lo que hemos denominado, a grandes rasgos, como la *edición de discontinuidad*. Sin embargo, la

discontinuidad no es una característica propia de nuestro cerebro, ya que este mismo efecto puede ser suscitado por el cine. En esto consiste el concepto de *montaje expresivo* de Martin (2002):

Existe el montaje expresivo, basado en yuxtaposiciones de planos que tienen por objeto producir un efecto directo y preciso a través del encuentro de dos imágenes; en este caso, el montaje se propone expresar por sí mismo un sentimiento o una idea; entonces deja de ser un medio para convertirse en fin: lejos de tener por objeto ideal desdibujarse ante la continuidad facilitando al máximo las relaciones más elásticas de un plano al otro, por el contrario, tiende a producir en todo momento efectos de ruptura en la mente del espectador (p.144).

Este efecto de ruptura se produce, justamente, en nuestra memoria. Ello debido a los *códigos vinculantes* CD que forman los espacios *disposicionales* donde se configuran los flujos de nuestra memoria, organizados en diversas pautas neuronales y localizados en múltiples áreas del cerebro que suministran las rutas para el funcionamiento de la memoria. Así, los espacios (o pautas disposicionales), pueden generar la reactivación multirregional que produce el mismo flujo mental donde obra el montaje expresivo, utilizando como materia prima para ello las percepciones anteriores que se almacenan en la memoria a largo plazo y que sirven como componentes para las diversas rutas de la memoria (Goetzman, Ruettner, & Siegel, 2018).

Es decir que, la imaginación de nuestra mente se encuentra estrechamente emparentada a nuestro ser autobiográfico, debido a que las rutas que nuestro sistema perceptivo emplea para procesar la información en tiempo real (en este caso, la imagen producida por el montaje expresivo), serían las mismas que nuestra memoria retroactiva a partir de las pautas disposicionales donde se guardan las huellas de nuestras experiencias pasadas. De esta manera, “la memoria disponible como recurso psíquico está constituida por pautas o representaciones disponibles que, coordinadas con la actividad psíquica general, pueden activarse desde el cerebro profundo” (Montserrat, 1999, p.340). Con lo cual, las pautas disposicionales podrían reproducir

todo un engranaje de reactivación multimemoria, donde se almacenan nuestros pensamientos, sentimientos, emociones y cualquier tipo de percepción sensorial o recuerdo del pasado.

Esta es la razón de que los recuerdos nunca pueden llegar a ser una reconstrucción fotográfica de la realidad con la misma fuerza y vivacidad que la imagen en tiempo real. En esto consiste, una vez más, la *edición de discontinuidad*. Pues, en el caso del cine, la experiencia que podemos realizar de una película sólo a partir de recuerdos, puede ser, en muchos casos, “difusa, más imprecisa, e incluso en parte *recreativa*” (Monserrat, 1999, p.340). Ello se debe a que, nuestra memoria nunca se reproduce sobre contenidos puramente semánticos, o narrativos, sin ser afectada por el objeto del recuerdo y confundirse con él; sino que, en este proceso también se involucran elementos autobiográficos, emocionales, e incluso irracionales, todos los cuales hacen parte de la experiencia subjetiva del recuerdo, pues no hay rememoración sin distorsión.

Por lo que, la memoria colocaría en marcha todo este conjunto variado de elementos, vinculando y yuxtaponiendo fragmentos de experiencias pasadas a los elementos actuales del presente, hasta tal punto que toda forma de recuerdo se produciría porque la pauta neuronal de la imagen del ahora queda registrada, convirtiéndose a su vez en una huella del pasado que puede volver a reactivarse, gracias a las pautas disposicionales que se disparan siempre desde la actividad cerebral del presente (Monserrat, 1999). En otras palabras, es como si nuestro cerebro funcionara al estilo de un aparato de montaje en el sentido literal del término, anudando sobre una misma matriz elementos heterogéneos que pertenecerían tanto al tiempo presente como al tiempo pasado. Por cuanto, nuestra memoria actuaría bajo las mismas reglas cinematográficas que rigen a la técnica del montaje, es decir, a partir de la selección, combinación y transformación permanentemente de todo tipo de material pretérito y arcaico, mediante el doble proceso de actualización y resignificación que estos mismos elementos obtienen en la experiencia presente.

2.4. Conclusión del capítulo 2

La teoría de segmentación eventual consiste en una aproximación novedosa que suministra soporte empírico para un sustrato cognitivo y neuronal que nos permite comprender la capacidad que poseen los espectadores para suturar las interrupciones en el flujo de información que suscita el texto cinematográfico. Pero, como pudimos ver, uno de los problemas de esta teoría consiste en la reducción que hace de nuestra experiencia, en el que se plantea la idea de la continuidad natural de la experiencia soportada en los procesos cognitivos de nuestro cerebro, esto fue lo que denominamos como la hipótesis de la *edición de continuidad*. Por ello es que, el modelo de memoria que vemos proyectarse desde aquí tan solo alcanza a abarcar procesos de tipo declarativo, como la memoria episódica o semántica, incluyendo la memoria de trabajo.

Ahora bien, la memoria de ningún modo debe entenderse como un proceso puramente cognitivo, sino también como un contenedor imprescindible de nuestras experiencias más vitales, cuya dinámica nunca es homogénea. Pues, lo que hace de una película una obra de arte radica en lograr movilizar dichas experiencias, empleando toda una serie de técnicas de montaje que inciden activamente en la memoria, como vimos al final de este capítulo a partir de Martin (2002) con su noción del *montaje expresivo* y que analizamos apoyándonos en las ideas de Damasio sobre los *cualia*, los *códigos vinculantes CD* y las *pautas disposicionales de la memoria*. Esto fue lo que denominamos como la hipótesis opuesta de la *edición de discontinuidad*.

A partir de aquí, es que pudimos encontrar un paralelo importante entre el cine y la memoria, intentando demostrar que la memoria actuaría bajo las mismas reglas cinematográficas que rigen a la técnica del montaje, por medio del trabajo que lleva acabo la memoria en la selección, combinación y transformación permanentemente de todo tipo de material pretérito proveniente de nuestras vivencias del pasado, mediante el doble proceso de actualización y resignificación que estos mismos elementos obtienen en la experiencia del presente, en el ahora.

Capítulo 3: el modelo psicoanalítico del cine

En este capítulo nuestro objetivo consistirá en exponer la teoría psicoanalítica del cine, a la luz de las distintas tópicas del psicoanálisis freudiano, donde buscaremos ampliar lo discutido al final del capítulo precedente, según la idea del *montaje expresivo* y la *edición de discontinuidad* como experiencia de memoria. El psicoanálisis puede ajustarse plenamente a esta idea, si pensamos el montaje como aquella *forma* que artísticamente se adapta mejor al carácter intempestivo e involuntario a partir del cual se expresa nuestro deseo. Cabría comprender entonces el deseo como una suerte de *memoria involuntaria* que el cine es capaz de regular a través de la imagen-movimiento. Así es que, en este capítulo procuraremos responder a la siguiente pregunta: ¿cómo es que la técnica del montaje agencia los deseos inconscientes de los espectadores?

De este modo, en primer lugar nos concentraremos en el “modelo óptico” freudiano. En segundo lugar, veremos algunas afinidades entre este modelo y el cine arte de Dalí y Buñuel. En tercer lugar, apoyándonos en Green (2014), Metz (2001) y Žižek (2000), plantearemos un nuevo modelo psicoanalítico a partir de *la cámara cinematográfica*, lo cual nos permitirá explicar la dialéctica inconsciente que instaura el montaje entre *imagen-cineasta-espectador*. Por último, veremos que el cine es capaz de generar sobre el espectador estados de angustia, donde advertiremos que esta idea se encuentra estrechamente vinculada a la tercera tópica y a la noción freudiana de la pulsión de muerte, en tanto evidencia fundamental de la memoria inconsciente.

3.1. El modelo óptico freudiano: el montaje como máquina onírica

Los lazos que unen al psicoanálisis con el cine se remontan, quizás, al momento en que Sigmund Freud “escribió *La interpretación de los sueños* en 1900, cinco años después de la invención del cine por los hermanos Lumière” (Morel, 2011, p.7). En dicha obra inaugural del psicoanálisis los procesos inconscientes son descritos por Freud en un lenguaje figurativo, cuyo

estilo parece estar más estrechamente emparentado a la imagen del cine, que con al arte literario (De Lauretis, 2008). Aquí es como si la imagen se convirtiera en el registro por excelencia a partir del cual se constituye el lenguaje onírico del inconsciente: “plano fijo del fantasma puesto en movimiento en el sueño; recuerdo-pantalla indexado por una imagen desenfocada; figuración cruda del deseo; deformaciones y estragos de la censura; toda la potencia del deseo infantil vertido en [el fotograma]” (Morel, 2011, p.7). Así, desde el origen del psicoanálisis, las posibilidades heurísticas de la imagen siempre se ha formulado como una ruta de análisis idónea para comprender las formaciones figurativas que genera el proceso primario en nuestra psique.

Es precisamente aquí donde se plantea la idea del cine como modelo de análisis para repensar algunos de los hallazgos más importantes del psicoanálisis sobre la memoria, a saber que, a diferencia de la psicología cognitiva y las neurociencias de corte positivista en el que se ha concebido la existencia de una memoria voluntaria, por el contrario el psicoanálisis nos alerta acerca de la existencia de una memoria involuntaria, mucho más amplia y compleja, cuya dinámica ya no se regiría por procesos exclusivamente perceptivos y conscientes, sino más bien por la energía incontrolable de las pulsiones. Así mismo, el cine nunca puede reducirse a la comprensión narrativa que organiza los procesos cognoscitivos de nuestro cerebro, sino que, el cine es capaz de producir sus propios lenguajes y medios de expresión, y en ello consiste su efectividad para generar múltiples posibilidades de experiencias gracias a los medios técnicos y formales que proporciona la técnica del montaje para apoderarse de la psicología del espectador.

En esta medida es que, como pudimos puntualizar al inicio, ya las conexiones entre cine y psicoanálisis se evidencian en la primera tópica freudiana que inicia con la publicación de *La interpretación de los sueños* (1986). Tal como se explican en este libro, las formaciones oníricas estarían compuestas de restos sensoriales y perceptivos de la vigilia, pero también del reservorio anímico de la memoria infantil, siendo todos estos elementos de la vida diurna y primigenia, la

materia prima que configura el tejido del sueño mediante un proceso retroactivo que Freud describe como *regresivo* (Freud, 1986). Pero, las formaciones oníricas son algo más que simples fragmentos de la memoria perceptiva e infantil, ya que el sueño es como si *re-editara* estos restos, creando, así, nuevas representaciones a fin de encubrir conflictos psíquicos y deseos inconscientes que le estarían vedados al sujeto en estado de vigilia, debido a su carácter traumático. De forma que, los sueños en tanto que son “representaciones, puestas en escena de deseos: tienen en gran parte como base las impresiones provocadas por sucesos infantiles y sus creaciones gozan de cierta benevolencia de la censura” (González & Parrondo, 2014, p. 107).

En este sentido es que Freud decía que los sueños son los protectores del dormir, ya que en este proceso durante la formación de la representación simbólica, los componentes de la memoria que son considerados emocionalmente negativos se suprimen o no se recuerdan, y son reemplazados por otras memorias más neutrales (Goetzman, Ruettner, & Siegel, 2018).

Así las cosas, el sueño es como si fuese una gran máquina simbólica elaborada a partir de montajes heterogéneos de la memoria perceptiva e infantil, integrados bajo una misma estela representativa, y cuya proyección, efectuada por el proceso primario, consistiría en la recomposición semántica de todo elemento potencialmente traumático para el aparato psíquico. Esta recomposición semántica estaría determinada por “las leyes de funcionamiento del inconsciente, es decir, condensaciones y desplazamientos análogos a las metáforas y metonimias que estructuran el lenguaje” (González & Parrondo, 2014, p. 107).

Los conceptos de condensación (*kondensation*), desplazamiento (*verschiebung*) y también represión (*verdrängung*), son acuñados por Freud en su primera tópica a partir de lo que se conoce como “el modelo óptico”, donde planteaba como idea del aparato psíquico el esquema del “telescopio, utilizado esencialmente a partir de *La interpretación de los sueños*, donde predominan las representaciones visuales. Es lo que se podría llamar la «dióptrica de Freud»

(Green, 2014, p.58). De esta forma, la primera tónica planteaba la existencia de tres instancias psíquicas que funcionarían al modo del telescopio newtoniano (Ver imagen #5 - *Anexos*): 1) el *inconsciente*, que operaría como el espejo cóncavo primario donde la luz es captada, aquí la imagen se encuentra invertida y duplicada debido al efecto divergente que genera el espejo cóncavo (*condensación*⁴⁶); 2) el *preconsciente*, representado por el espejo plano inclinado en 90°, el cual concentra y refleja el foco de luz invertido por el espejo cóncavo (*desplazamiento*⁴⁷); y 3) el *consciente*, la última instancia que opera al modo de un lente ocular convergente en el que la luz reflejada por el espejo secundario es reorganizada nuevamente, proyectando la imagen en un ángulo de 180° para ser percibida por el ojo humano (*represión*⁴⁸) (Laplanche & Pontalis, 2004).

De este modo, de acuerdo con la analogía empleada por Freud del telescopio, el proceso primario que estaría integrado por el inconsciente y el preconsciente, sería el encargado de procesar y disponer el flujo de representaciones que acceden al proceso secundario, gobernado por la conciencia. Por lo que, no es posible afirmar que en cada una de las tres instancias la representación sea la misma, en virtud de los diferentes procesos de *condensación*, *desplazamiento* y *represión* a los cuales es sometida la imagen, así como la luz en el telescopio debe pasar por una serie de cambios para producir finalmente la imagen en 180°.

⁴⁶“Uno de los modos esenciales de funcionamiento de los procesos inconscientes: una representación única representa por sí sola varias cadenas asociativas, en la intersección de las cuales se encuentra. Desde el punto de vista económico, se encuentra catectizada de energías que, unidas a estas diferentes cadenas, se suman sobre ella. Se aprecia la intervención de la condensación en el síntoma y, de un modo general, en las diversas formaciones del inconsciente. Donde mejor se ha puesto en evidencia ha sido en los sueños” (Laplanche & Pontalis, 2004, p.76).

⁴⁷“Consiste en que el acento, el interés, la intensidad de una representación puede desprenderse de ésta para pasar a otras representaciones originalmente poco intensas, aunque ligadas a la primera por una cadena asociativa” (Laplanche & Pontalis, 2004, p.98).

⁴⁸“A) En sentido propio: operación por medio de la cual el sujeto intenta rechazar o mantener en el inconsciente representaciones (pensamientos, imágenes, recuerdos) ligados a una pulsión. La represión se produce en aquellos casos en que la satisfacción de una pulsión (susceptible de procurar por sí misma placer) ofrecería el peligro de provocar displacer en virtud de otras exigencias. [...] B) En sentido más vago: el término «represión» es utilizado en ocasiones por Freud en una acepción que lo aproxima al de «defensa», debido, por una parte, a que la operación de la represión en el sentido” (Laplanche & Pontalis, 2004, p.376).

La primera tópica freudiana plantea, así, una paradoja, dado que “el modelo óptico hace aparecer en el seno de la conciencia lo que no está allí, mientras que lo inconsciente permanece «invisible» para la conciencia” (Green, 2014, p.58). En esto consiste la función simbólica que activa el preconscious mediante la reelaboración de los contenidos inconscientes empleando la economía del desplazamiento. El inconsciente por medio del preconscious, no puede más que ofrecerse al proceso secundario como un indicio aproximado del que la conciencia apenas alcanza a tener noticia. Por lo que, los recuerdos nunca arriban a la conciencia tal como se hallan almacenados en el inconsciente⁴⁹, sino que, en el proceso de rememoración, estos elementos se encuentran sujetos a la deformación impuesta por el desplazamiento y la represión, haciendo del acceso a la “producción mnémica⁵⁰ un baluarte contra lo que parece deber mantenerse inaccesible, con lo cual [se] allana el camino a la idea de que la significatividad debe pagar un tributo a lo inaceptable y renunciar a la integridad [...] del sentido” (Green, 2002b, p.198).

3.2. Paralelos entre el psicoanálisis y el cine arte de Dalí y Buñuel

De un modo similar, aquí es posible entrever cómo la imagen cinematográfica en tanto archivo histórico nunca puede ser un reflejo fidedigno del pasado, pues, “las imágenes nunca ofrecen un retrato completo del acontecimiento, pero pueden llevar al espectador a un ejercicio imaginativo, a una práctica de interpretación de lo real que tiene valor en tanto muestra sus propios límites” (Arias, 2016, p. 164). Por ello es que, tanto en el cine y en el diván del psicoanalista, la apertura a la interpretación es un espacio fundamental para la construcción de

⁴⁹“Desde la 1ª Tópica las memorias serían preconscious y auditivas (representaciones-palabra) e inconscientes, sobre todo visuales, también gustativas y olfativas siendo el sustrato de las representaciones-cosa, y el trauma (siguiendo esta Tópica) un conjunto de representaciones mentales (engramas) aisladas del comercio asociativo por la decaetesis (represión a cargo del yo) que atraería cargas y puede ser patógeno o trófico para el aparato psíquico de acuerdo a su intensidad” (Cohen, Basili, & De Basili, 2009, p. 97).

⁵⁰“Término utilizado por Freud, a lo largo de toda su obra, para designar la forma en que se inscriben los acontecimientos en la memoria. Las huellas mnémicas se depositan, según Freud, en diferentes sistemas; persisten de un modo permanente, pero sólo son reactivadas una vez catectizadas” (Laplanche & Pontalis, 2004, p.177).

sentido, pero un sentido que debe ser llenado por el propio sujeto a partir de los pocos datos de información o fragmentos de memoria que dispone. De esta forma, en ambos ámbitos, es preciso un “acto de apropiación, el trabajo y ensamblaje o remontaje de los fragmentos, y el subsiguiente efecto de recontextualización o creación de un nuevo sentido” (Weinrichter, 2016, p.49).

Así, por un lado, tomando como ejemplo uno de los primeros documentales de la historia del cine, *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) de Luis Buñuel (Ver imagen #6 - *Anexos*), “es natural que en estas estructuras audiovisuales de gran ‘apertura’ interpretativa el espectador mantenga un rol fundamental en la construcción del sentido. Ellas varían sus distintos significados atendiendo a la experiencia y vivencias propias del ente receptor” (Lowis & Sourdis, 2016, pp.150-151). No existe, por lo tanto, una interpretación coherente y estática del archivo audiovisual, pues el cine no es inmune a la “relación con el tiempo, es decir, con la puesta en evidencia de ese ‘tiempo perceptivo y constructivo’ que depende directamente del espectador” (Lowis & Sourdis, 2016, p.151). Por otro lado, análogamente, en el análisis es preciso que el psicoanalista “deba renunciar a la búsqueda del niño «en sí», no porque sea inaccesible, sino porque es una ficción del [analizado]” (Green, 2002a, p.180), lo cual hace que la memoria del pasado en el diván emerja en todo su carácter fragmentario. Por lo que, en el diván no se trata de levantar la amnesia infantil⁵¹, cuanto en autorizar al analizado a revelar su infancia como *memoria ficcional* (Green, 2002c).

En relación con lo anterior es que podemos plantear un paralelo entre psicoanálisis y cine, en dos aspectos fundamentales. Primero, en cuanto a la *forma*, en la medida en que los equivalentes fílmicos de las figuraciones inconscientes del paciente en el diván vendrían a estar

⁵¹“Amnesia que abarca generalmente los hechos ocurridos durante los primeros años de la vida. En ella ve Freud algo distinto al efecto de una incapacidad funcional que tendría el niño pequeño para registrar sus impresiones; aquí es el resultado de la represión que afecta a la sexualidad infantil y se extiende a la casi totalidad de los acontecimientos de la infancia. El campo cubierto por la amnesia infantil tendría su límite temporal en la declinación del complejo de Edipo y la entrada en el período de latencia” (Laplanche & Pontalis, 2004, p.22).

representados por el montaje del corto y la escena (Poulaki, 2015). Así, el flujo de imágenes sin objetivo aparente que vemos proyectarse en la imagen del montaje es como si reprodujera la regla de la atención flotante del psicoanálisis, en el que la imagen psíquica es sometida a todo un proceso de interpretación donde se busca “reemplazar el par imagen-objeto por el par imagen-ideas, a condición de crear un régimen de flujo de ideas –asociación libre– que imite el régimen de flujo libre de las imágenes en el sueño” (Green, 2014, pp.58-59). A modo de ejemplo, la película de Salvador Dalí y Luis Buñuel de *Un Perro Andaluz* (1929), desde los inicios del cine ha revelado este potencial que posee el arte cinematográfico para transportar a la pantalla las ideas de Freud acerca de lo inconsciente⁵². Si nos ceñimos expresamente a las ideas de Freud, la estrategia de Dalí y Buñuel para producir la película habría consistido en yuxtaponer memorias oníricas opuestas, creando una narrativa de asociación libre a partir de imágenes heterogéneas que se bifurcan a través en un mismo texto cinematográfico (Ver imagen #7 - Anexos).

Esta bifurcación que podemos percibir a lo largo del film es lo que nos coloca ante una experiencia onírica del sueño, y que el cine es capaz de recrear perfectamente mediante la técnica del montaje, tal como lo demuestran Buñuel y Dalí en *Un perro Andaluz* (Betancourt, 2018). En ambos sentidos, “al ‘montaje’ (*montaz*) se superpone toda una economía del ‘desplazamiento’ (*sdvig*) que, desde luego, no deja de recordar el trabajo psíquico del desplazamiento (*verschiebung*) en la construcción del sueño” (Didi-Huberman, 2010, p.148).

Segundo, en relación al *contenido*, hay que decir que la representación, entendida esta tanto en términos artísticos e inconscientes, es lo que permite darle un espacio de inteligibilidad a

⁵²A este respecto, es sabido que durante una rueda de prensa Buñuel comentaba que *Un perro Andaluz* sería como la confluencia de dos sueños: por un lado, Buñuel se refería a uno propio donde una nube cortaba la luna, mientras un cuchillo cercena el ojo de una mujer a la mitad; y por otro lado, el de Dalí en el que había visto una mano llena de hormigas, quizás debido a la relación que guardaba la imagen con su oficio de pintor (Betancourt, 2018).

la violencia de *lo real*. En ambos aspectos, “lo real de la ficción es aquello que le permite trascender su artificiosidad engañosa, mientras que la parte ficcional de la realidad es precisamente lo que la hace inteligible y reconocible” (Martín Arias , 1998, p. 131). El cine y el psicoanálisis nos enseñan, de esta manera, que allí donde llegan los límites de nuestra realidad es donde comienza la ficción, posibilitándonos entrar en “contacto con lo real de la violencia o del sexo, sin por ello renunciar a que el mundo tenga sentido” (Martín Arias , 1998, p. 132). De aquí el ejemplo de *Las Hurdes* (1933) en que archivo cinematográfico, montaje ficcional y violencia, constituyen una sola constelación en el que lo real logra hacerse manifiesto para el espectador⁵³.

3.3. La dialéctica inconsciente del montaje cinematográfico

Desde esta perspectiva no existiría, entonces, distinción alguna entre el cine de ficción y el cine documental, como tampoco existiría para el psicoanálisis distinción entre memoria infantil y memoria adulta. La técnica del montaje, precisamente, estaría situada en los límites de cada uno de estos ámbitos, lo cual explicaría su doble ambigüedad artística y pulsional. Pues, de acuerdo con Sánchez-Biosca (1991), al momento de hablar del montaje, no es posible disociar la interioridad del propio director y las huellas que se imprimen de él en la exterioridad de la imagen, puesto que el montaje es como si elaborara una compleja dialéctica⁵⁴ entre la *forma* y el

⁵³En cuanto a la distinción entre *realidad* y *real*, Goyes (2011) lo explica de la siguiente forma: “la realidad es esa convención social donde todo está estructurado o se estructura según unas normas y unos modelos bajo los cuales los signos protectores tapan y disimulan precisamente eso que es brutal y primario, esos trozos de materia, de luz, de cuerpos, esas texturas y objetos, incluso el tiempo real de la toma que, no como signo sino como huella, impone su presencia y su resistencia [...]. La realidad, entonces, está codificada y convenida socialmente. Lo real, por su parte, se resiste a esa codificación, a lo sumo puede ser registrado, pero nada más que como mero «cómputo de imágenes», como sucede con la llana constatación de eventos o con el terrorismo de imágenes, caso de las Torres Gemelas o los ajusticiamientos transmitidos por audiovisuales en Internet” (pp.58-59).

⁵⁴Ya en el *capítulo 1*, parte 1.4. *El montaje narrativo y la dialéctica de la memoria*, tuvimos la oportunidad de hablar sobre este concepto en Eisenstein. No obstante, para efectos del capítulo, es preciso evidenciar que la dialéctica era mucho más compleja para el cineasta ruso entendida desde el cine, ya que “en 1929, Eisenstein empieza [...] con la creencia constructivista de que los factores que componen a la imagen individual pueden considerarse como elementos dinámicos agrupados en tensa yuxtaposición. Extrayendo ejemplos de sus películas, va pasando revista a todos los conflictos que pueden hallarse en el plano. Hay conflictos de línea, de plano, de volumen, de iluminación, de ritmo temporal del movimiento. Hay también conflictos entre el objeto y el encuadre (según la angulación de la cámara), entre el objeto en el espacio y las propiedades del objetivo (lo que lleva a la distorsión óptica, como los planos con

contenido, siendo la exterioridad de la imagen el propio mundo interior del director que no es dado contemplar en la sala de cine, haciendo imposible la clasificación del montaje en un género cinematográfico concreto. De este modo es que lo explica Sánchez-Biosca (1991):

Indagar en el concepto de montaje implica permitir que emerja al exterior todo aquello que el término significa dentro y fuera del cinematógrafo o, mejor, determinar aquel punto en el cual el cinematógrafo se encuentra con una cultura artística del despedazamiento. Montaje alude en este caso, si bien lo miramos, a la existencia de fragmentos, de piezas, a la idea de construcción, subrayando los hilos bien visibles que cosen dichas piezas y fragmentos. Hay en el montaje algo que tiene que ver con el despedazamiento, algo que renuncia a ofrecer una imagen compacta, hermética, y se presenta en su proceso de formación o, cuando menos, evidenciando las huellas que el mismo ha dejado impresas (p.13).

La dialéctica del montaje se constituye, por lo tanto, de aquellos elementos más íntimos del propio sujeto, en este caso el cineasta, y que dispuestos de una forma determinada “da la impresión de que en los textos de montaje [dicho] sujeto no cesara de hablar, de decir yo, al mismo tiempo que este yo se le bifurca, le falla, se despedaza y se contradice abriendo la dramática brecha de la subjetividad” (Sánchez-Biosca, 1991, p.13). Ciertamente, es en este carácter subjetivo y ambivalente del montaje donde la imagen depone todo rastro de la voluntad y de cualquier forma de narración lineal y homogénea, para dar paso a lirismo irracional del deseo. En esto consiste el rasgo del síntoma⁵⁵ psicoanalítico, accesible únicamente en la falla y la fragmentación del discurso: “sólo la ruptura de la continuidad narrativa pone de manifiesto en el

gran angular), entre el hecho y su representación temporal en la película (dando lugar a efectos en el movimiento lento o rápido). Eisenstein ve el conflicto dentro del plano sólo como montaje «potencial». [Así] El montaje dialéctico funciona plenamente cuando una imagen se pone en interacción con otra” (Bordwell, 1999, pp.155-156).

⁵⁵“Término utilizado para designar el hecho de que el síntoma psiconeurótico es el resultado de un proceso especial, de una elaboración psíquica. [...]En sentido amplio, la formación de síntoma comprende no sólo el retorno de lo reprimido en forma de «formaciones substitutivas» o de, «formaciones de compromiso», sino también las «formaciones reactivas»” (Laplanche & Pontalis, 2004, pp. 164-165).

discurso las repeticiones, los subrayados, los paréntesis, las comillas, la sintaxis misma del deseo inconsciente” (Green, 2002b, p. 216). Así, del mismo modo, “el montaje es productor de formas, relatos y sentidos, es constructivo más que representativo, crea continuidades y saltos por su función sintáctica” (Claudia, Vásquez, & Yáñez-Urbina, 2018, párrafo 11), a partir de la yuxtaposición dialéctica de los planos, los cortos, los ritmos, etc., de los cuales vemos aparecer las contradicciones del deseo que se expresa en todo su esplendor sintomático y metonímico⁵⁶.

La edición de discontinuidad que genera el montaje se descubre, por lo tanto, como un caleidoscopio de flujos pulsionales que se integran a partir de un mismo nudo temporal, produciendo toda clase de fallas y rupturas al interior de la representación. Aquí, el proceso primario del director es puesto en contacto a la recepción del espectador, el cual a su vez debe movilizar los recursos psíquicos que tiene a su disposición para recibir e incorporar dichos contenidos. De modo que, la imagen del cine es susceptible de articular las diversas formas de relaciones objetales que confluyen alrededor de la experiencia cinematográfica, produciéndose, así, un intercambio dialéctico de juegos pulsionales entre el cineasta y el público en torno a un mismo centro de mediación, a saber, la *imagen-objeto* del cine. Siguiendo a André Green (2014) en este punto, es preciso retomar aquí la segunda tópica, sobre todo en lo que respecta a “la

⁵⁶Para efectos de este capítulo, se debe tener en cuenta la explicación global que da Martin sobre el montaje en 1963: “en 1963 Marcel Martin publica el artículo ‘La longue mémoire. Films de montage’ [El largo recuerdo. Películas de montaje], el primer texto que conocemos que, pese a su brevedad (apenas cinco páginas de texto), intenta ofrecer una cierta visión global de lo que llama, como era entonces usual, *film de montage*. Martin propone no una sino dos ‘definiciones estrictas’ del mismo: «film de *montage* es todo trabajo creativo fundado sobre el reensamblaje de imágenes preexistentes por separado y no filmados con vistas a esta utilización» (Marcel, 1963, p.86). La descripción parece suficiente, toda vez que alude aunque sea de forma implícita a la transformación semántica de las imágenes filmadas previamente a su manipulación. Unos párrafos más adelante Martin se ve impelido a ofrecer otra definición ‘menos estrictamente técnica y más amplia, y al mismo tiempo de carácter estético’. Es esta: «llamaremos film de *montage* a todo trabajo creativo realizado a partir de documentos preexistentes o no y con una voluntad de síntesis demostrativa» (Marcel, 1963, p.87). La mayor precisión de esta segunda definición reside en que acoge films que mezclan material de archivo y filmaciones *actuelles* (como los de Dziga Vertov y Walter Ruttmann) y, sobre todo, en que explicita el nuevo sentido que adquiere el material remontado” (Weinrichter, 2016, p.44). El subrayado es mío.

fecundidad de esas definiciones de la pulsión⁵⁷ en Freud [...], en que pueden ser entendidas desde el ángulo de lo intrapsíquico y también como una interiorización de la intersubjetividad” (p.51).

Así, de acuerdo con Green (2014), la composición del aparato psíquico según las modificaciones planteadas por la segunda tópica freudiana, tendría dos niveles; por un lado, el límite horizontal entre lo consciente en el piso superior y lo inconsciente en el piso inferior; y por otro, el límite vertical entre el adentro y el afuera. El límite horizontal es lo que se conocería como lo *intrapsíquico*, esto es, la plaza del *adentro* donde tiene origen la vida pulsional “que se extiende con la fuerza que atraviesa los espacios psíquicos, sufriendo transformaciones, atrapada entre la salida de la descarga según varios modos de expresión –somático, alucinatorio o actuado” (Green, 2014, p. 42). Por su parte, el límite vertical sería el ámbito de lo *intersubjetivo*, sin lo cual lo intrapsíquico no podría estructurarse, ya que, en la formación del adentro, el *afuera* desempeña un papel fundamental en las relaciones vitales que establece el sujeto a partir de sus vínculos pulsionales con el objeto del deseo, con el Otro. De manera que, el doble límite estaría demarcado por el doble acceso que tendría el objeto en ambos niveles, pues pertenece a su vez al espacio interno de los dos pisos (consciente e inconsciente), al mismo tiempo que está presente en el espacio del afuera en tanto objeto real soporte del deseo (Green, 2014).

Teniendo en cuenta ambos aspectos de lo intrapsíquico y lo intersubjetivo, es que podemos ubicar la imagen del cine en virtud del *doble límite* que esboza los lazos de la pulsión en su vínculo con el objeto. Esta interacción se organiza en una doble escala que va: de lo intrapsíquico en el sujeto a lo intersubjetivo en el objeto (el director de cine que produce una obra cinematográfica destinada a un público concreto, al Otro del deseo); y a la inversa, es decir, la

⁵⁷En su texto de *Pulsiones y destinos de pulsión* (1992b), Freud define la pulsión del siguiente modo: “la «pulsión» nos aparece como un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante *{Repräsentant}* psíquico, de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma, como una medida de la exigencia de trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal” (p.117).

acción que genera el objeto hacia un sujeto determinado (esto es, la posición que mantiene el espectador en relación a la imagen y los efectos intrapsíquicos producidos por la estimulación).

En el primer escenario, es preciso recordar la distinción propuesta por Freud entre, por un lado, la pulsión (*trieb*), y por otro, el representante de pulsión (*triebrepräsentanz*). Así es que, en su escrito de 1915 titulado *Lo inconsciente* (1992a), Freud plantea que la pulsión no puede ser consciente ni inconsciente, sino que sólo sería accesible a través de sus representantes:

Una pulsión nunca puede pasar a ser objeto de la conciencia; sólo puede serlo la representación que es su representante. Ahora bien, tampoco en el interior de lo inconsciente puede estar representada si no es por la representación. Si la pulsión no se adhiriera a una representación ni saliera a la luz como un estado afectivo, nada podríamos saber de ella (p.173).

En un sentido similar, en el teatro del cine nunca tenemos acceso directo a la laminilla de la película en estado bruto, sino únicamente por la representación que vemos proyectarse sobre el telón durante el rodaje, de este modo, la imagen que percibimos es indisociable a las ondas de luz que genera el proyector por encima de nuestras cabezas. De esta forma, la representación (*repräsentanz*) en imagen que nos viene desde atrás, vendría a ser el representante (*repräsentant*) de la laminilla que es desplegada por el proyector hasta el último fotograma. Así, el metraje de la laminilla que a su vez ha sido montado plano por plano previamente por el cineasta, vendría a simbolizar el flujo de la dinámica pulsional, ya que gracias a la imagen es que el cineasta puede transmitir una idea o un sentimiento a través del *film*, tal como la pulsión debe aprovechar la fuerza de la representación para desplazarse y mantenerse fija a esta (Green, 2014).

Esta es la razón de que la imagen no pueda desvincularse de las huellas subjetivas que imprime el cineasta en ella, y, por lo tanto, la imagen no es indistinta a quedar investida de afecto y a ser intermediaria en el movimiento metonímico que es susceptible de sufrir la pulsión a través de los representantes intrapsíquicos del artista. El montaje en tanto técnica cinematográfica

tendría una dinámica similar, ya que es capaz de “combinar elementos de naturaleza totalmente heterogénea y crear de tal modo un nuevo significado *metafórico* que no tiene nada que ver con el valor literal de sus partes componentes (piénsese en el concepto de Eisenstein del ‘*montaje intelectual*’⁵⁸)” (Zizek, 2000, p. 150). De modo que, las imágenes del montaje cinematográfico actúan como representaciones investidas de afecto, en el fondo de las huellas mnémicas aportadas por el mismo cineasta, y que, llevadas a la proyección de la pantalla, es lo que produciría los estados emotivos correspondientes a los “procesos de descarga cuyas exteriorizaciones últimas son percibidas [por el público] como sensaciones” (Freud, 1992a, p.174).

La cámara cinematográfica se revela, entonces, como un ejemplo mucho más idóneo para explicar la dinámica intrapsíquica de la pulsión en contraste a la idea inicial de Freud acerca del telescopio newtoniano. En esta medida es que, Christian Metz (2001) nos habla acerca de la función de *encuadre*⁵⁹ que instaura el proyector de cine a partir de la articulación de dos elementos: por un lado, las representaciones objetales figuradas por el encuadre fotográfico de la cámara; y por otro, el mundo intrapsíquico del espectador que vendría a identificarse con esta pantalla fantasmática producida por el cineasta. De este modo es que lo explica Metz (2001):

Al identificarse a sí mismo como mirada, el espectador no puede hacer más que identificarse también con la cámara, que ya ha mirado antes que él lo que él está mirando ahora, y cuyo *puesto* (= encuadre) determina el punto de [empalme]. Durante la sesión de proyección, esta cámara está ausente, pero tiene un representante [*repräsentant*] que consiste en otro aparato justamente

⁵⁸Véase, capítulo 1, sección 1.4. *El montaje narrativo y la dialéctica de la memoria.*

⁵⁹“El encuadre se distingue de la mera situación material y se concibe como una función constituyente del encuentro y del proceso analítico. De naturaleza transicional (entre la realidad social y la realidad psíquica), el encuadre es institución y puesta en escena del método analítico, de su núcleo dialógico y de su matriz intersubjetiva simbolizante. El encuadre instituye el espacio analítico, que es un tercer espacio que hace posible el encuentro y la separación (la discriminación) entre el espacio psíquico del paciente y el del analista. Contención y distancia: el encuadre delimita el espacio potencial que hace posible la comunicación analítica. Su estatuto es a la vez clínico y epistemológico: el encuadre es condición de la constitución del objeto analítico (Green), objeto tercero, distinto del paciente y del analista, producido por la comunicación de cada pareja analítica singular” (Uribarri, 2012, p.162).

llamado «proyector». Aparato que está detrás del espectador, *detrás de su cabeza*, o sea en el lugar exacto ocupado, fantasmáticamente⁶⁰, por el núcleo de toda visión. A todos nos ha ocurrido experimentar su propia mirada, fuera incluso de las salas llamadas oscuras, como una especie de faro que fuera dando vueltas sobre el eje de nuestro cuello. [...] Toda visión consiste en un doble movimiento: proyectivo (el faro que «barre») e introyectivo: la [psique] como superficie sensible de ponerse a registrar (como pantalla) (p.64).

Por lo que, para Metz (2001), la tecnología del cine es capaz de adaptarse a las funciones perceptivas del espectador, incluso la imagen del cine puede alcanzar la profundidad de los procesos pulsionales, en últimas al fantasma que moldea e inviste de afecto el objeto de la percepción, haciéndose casi indisociable la imagen del cine con la *imagen-objeto*, o representante de pulsión, que se forma de ella el aparato psíquico del espectador. “La cámara «apunta» al objeto, como un arma de fuego (=proyección), y el objeto marca su huella, su rastro, sobre la superficie receptiva de la cita (=introyección). El propio espectador no escapa esta tenaza, pues forma parte del emparejamiento” (Metz, 2001, p.64). Por tanto, una película no solamente puede ser percibida gracias a la estimulación que producen los aparatos técnicos sobre el oído y la vista, sino que al mismo tiempo es necesaria la integración intrapsíquica del objeto “que demuestra la apropiación por el sujeto de una función que interviene en la creatividad, entendida en el sentido más amplio” (Green, 2014, p.71).

Valiéndose entonces del psicoanálisis lacaniano⁶¹, Metz (2001) propone la idea de la *pulsión percibiente*⁶² como una especie de síntesis entre la pulsión invocante y la pulsión

⁶⁰“Freud emplea el término «fantasma» para designar una escena que se presenta a la imaginación y que dramatiza un deseo inconsciente. El sujeto invariablemente desempeña un papel en esta escena, incluso cuando esto no sea evidente. La escena fantasmaticada puede ser consciente o inconsciente” (Evans, 2007, p. 90).

⁶¹“Lacan identifica cuatro pulsiones parciales: la oral, la anal, la escópica y la invocante. Cada una de estas pulsiones es especificada por un diferente objeto parcial y una diferente zona erógena” (Evans, 2007, p. 73).

⁶²“«Pulsión percibiente» -si reúno en este término la pulsión escópica y la pulsión invocante-, contrariamente a otras pulsiones sexuales, *figura concretamente la ausencia de su objeto* por la distancia en que la mantiene y que participa de su misma definición: distancia de la mirada, distancia de la escucha” (Metz, 2001, p.73).

escópica para definir el campo de articulación pulsional que constituye a la experiencia cinematográfica del espectador. De esta forma, la pulsión percibiente estaría integrada, de un lado, por un tipo de pulsión estrechamente enlazada al sentido de la escucha en el que la zona erógena se encontraría en la región del oído (*pulsión invocante*), y otra forma de pulsión, la más fundamental, vinculada al sentido de la vista, siendo, en este caso, el ojo la fuente del placer (*pulsión escópica*). Por lo que, en la sala de cine, el régimen pulsional estaría sujeto bajo la forma *percibiente*, ya que, a diferencia de las pulsiones parciales descritas por Freud de lo oral, anal y fálico-edípico, aquí los ámbitos de lo escópico y lo auditivo adquieren una peculiaridad que las destacaría de las demás, en la medida en que se apoyan en los sentidos a distancia⁶³.

En lo que respecta a la pulsión escópica, según Metz (2001), ello explicaría “entre otras cosas, que el cine resulte muy apto para el tratamiento de «escenas eróticas», que se basan en el voyeurismo directo, no sublimado”(p.75), pero también en la creación de escenas con un carácter estético mucho más complejo, en el que el destino de la pulsión toma otro rumbo a través de la sublimación. En sus *Tres ensayos sobre teoría sexual* Freud (1973) expone esta ambigüedad:

La impresión visual es el camino por el que más frecuentemente es despertada la excitación libidinosa, y con ella –[...]– cuenta la selección dejando desarrollarse hasta la belleza al objeto sexual. La ocultación del cuerpo, exigida por la civilización, mantiene despierta la curiosidad sexual, que tiende a contemplar el objeto por descubrimiento de las partes ocultas, pero que puede derivarse hacia el arte (sublimación) cuando es posible arrancar su interés de los genitales y dirigirlo a la forma física y total (p.25).

Esta peculiaridad del régimen escópico se debe a dos de sus características centrales. Por un lado, como explica Freud (1973) allí mismo en relación a las perversiones, una de las

⁶³“La psicofisiología distingue clásicamente los «sentidos a distancia» (la vista y el oído) de los demás sentidos, que actúan todos ellos de forma paulatina y a los que califica de «sentidos de contacto» ([...]): tacto, gusto, olfato, sentido cenestésico, etc.” (Metz, 2001, p. 73).

particularidades del “voyeurismo, similar en eso al sadismo, [consiste en establecer siempre] una separación entre *el objeto* (aquí, el objeto mirado) y la *fuerza* pulsional, es decir el órgano generador (el ojo)” (Metz, 2001, p.73). Por lo que, el régimen escópico es susceptible de colmar este vacío entre la fuente de la pulsión (el ojo) y su objeto, ya sea con fines exclusivamente sexuales (voyeurismo⁶⁴), o bien en la desviación sublimada de la pulsión cediendo la descarga a la pura contemplación estética del objeto, como sucede en el ámbito del cine. “La pulsión de mirar, salvo en condiciones de excepcional desarrollo, posee unas relaciones menos directas con el orgasmo que las que tienen otras pulsiones parciales⁶⁵” (Metz, 2001, p.74).

Por otro lado, es característico del régimen escópico guardar una cierta distancia con el objeto perdido del deseo⁶⁶, pero, distinto al voyeurismo teatral donde el objeto de la excitación se encontraría en cierta medida presente, lo que aquí “diferencia al cine es una reduplicación de más, es la vuelta de tuerca suplementaria y específica que da al deseo cuando [se] atornilla a la carencia” (Metz, 2001, p.75). Así pues, el cine, distinto al teatro, es el ámbito que nos permitiría evidenciar con total claridad esta oscilación perpetua de la pulsión alrededor del fantasma, bajo el cual se esconde la ausencia del objeto del deseo. En este sentido es que lo explica Metz (2001):

La afinidad específica del significante cinematográfico [...] se sigue manteniendo si comparamos la película con otras artes, como el teatro, en donde el dato audiovisual es tan rico como en la pantalla por lo que se refiere a la cantidad de ejes perceptivos que introduce. En efecto, el teatro «da» de verdad este dato, o al menos con un poco más de verdad: está físicamente presente, en el mismo espacio que el espectador. El cine sólo lo da en [imagen], ya de entrada a través de lo

⁶⁴En el caso de las perversiones del sentido de la vista, aquí “el orgasmo se subordina imperiosamente a ciertas condiciones extrínsecas (fetichismo, travestismo, voyeurismo y exhibicionismo, sadomasoquismo); éstas pueden incluso proporcionar por sí solas el placer sexual” (Laplanche & Pontalis, 2004, p. 272).

⁶⁵“Con la oralidad o la analidad, el ejercicio de la pulsión instaura hasta cierto punto una confusión parcial, un recubrimiento (= contacto, abolición tendencial de la distancia) entre la fuente y el fin, pues el fin consiste en obtener un placer a nivel del órgano-fuente (= «placer de órgano»): por eje., el llamado «placer de boca»” (Metz, 2001, p.73).

⁶⁶Pues, la pulsión “persigue un objeto imaginario («objeto perdido») que es su objeto más verdadero, uno que siempre se ha dado por perdido y que siempre ha inspirado deseos como tal” (Metz, 2001, p. 73).

inaccesible, a través de un *plano ajeno* primordial, un infinitamente deseable (= un jamás posible), en una escena distinta que es la de la ausencia y que sin embargo representa lo ausente en todos sus detalles, haciéndolo así muy presente, pero por otro itinerario. No sólo, como en el teatro, estoy a distancia del objeto, sino que lo que queda en esta distancia ya no es, desde ahora, el objeto en sí, sino un delegado que me ha enviado al retirarse (Metz, 2001, p. 75).

Este efecto ilusorio que genera la pantalla no es gratuito, por el contrario es el producto de “de una cierta manipulación, las tomas sucesivas forman parte de un movimiento *metonímico*” (Zizek, 2000, p.150), en el que la figuración del deseo se encuentra estrechamente determinada por la imagen para su puesta en escena fantasmática. Esta es la razón de que la imagen-deseo siempre posea un carácter fragmentario, nunca se nos presenta en su integridad, “de modo que ya estamos aprensados en una dialéctica de lo visto y lo no visto, del campo (enmarcado por la cámara) y de lo externo a él, y esa dialéctica suscita el deseo de ver lo que no nos muestra” (Zizek, 2000, p.150). Por lo que, es en los encuadres y desplazamientos fuera de campo que los directores emplean estratégicamente para regular nuestra economía libidinal donde somos cautivados por la imagen del cine, la cual se nutre de la voracidad insaciable de nuestro deseo.

3.4. *Lo real: testimonio siniestro de la memoria*

Ahora bien, el efecto ilusorio del cine no es motivo para negar el impacto *real* que es capaz de suscitar subjetivamente, ya que la experiencia cinematográfica puede ser igualmente placentera o displacentera, estando sujeta esta valoración a la organización libidinal del propio espectador. En esta medida, el placer se comprende como el afecto vigente “en toda ocasión en que la representación da forma a una relación de placer entre los elementos de lo representado, [...] el displacer designará el estado presente en toda ocasión en que la representación da forma a una relación de rechazo” (Castoriadis A., 2010, p. 29).

Aquí, es preciso recordar el concepto acuñado por Freud (1992c) en su tercera tópicica de lo *ominoso* (o *siniestro*), del cual podemos encontrar dos tipos de experiencias. Por un lado, *lo ominoso en el vivenciar*, que alude a todo aquello familiar-entrañable (*Heimliche-Heimische*) del propio sujeto que ha experimentado una represión y que retorna desde la memoria inconsciente debido a un estímulo proveniente del mundo exterior (Freud, 1992c). Así, lo ominoso puede generar una estrepitosa sensación de angustia en el sujeto, generalmente “cuando unos complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión” (Freud, 1992c, p.248). Por otro lado, Freud (1992c) en su artículo de 1919 también habla acerca de *lo ominoso en la ficción literaria*:

Lo ominoso de la ficción —de la fantasía, de la creación literaria— merece de hecho ser considerado aparte. Ante todo, es mucho más rico que lo ominoso del vivenciar: lo abarca en su totalidad y comprende por añadidura otras cosas que no se presentan bajo las condiciones del vivenciar. La oposición entre reprimido y superado no puede transferirse a lo ominoso de la creación literaria sin modificarla profundamente, pues el reino de la fantasía tiene por premisa de validez que su contenido se sustraiga del examen de realidad⁶⁷. El resultado es que *muchas cosas que si ocurrieran en la vida serían ominosas no lo son en la creación literaria, y en esta existen muchas posibilidades de alcanzar efectos ominosos que están ausentes en la vida real* (p.248).

De este modo, la literatura de ficción es capaz de generar efectos ominosos, pero de un modo mucho más efectivo que las vivencias ominosas de la vida cotidiana, en la medida en que logra conducir al lector hacia un universo de fantasía en el cual ya no es posible hacer distinción alguna entre la realidad y la ficción. En esto consiste la potencia de la literatura, a saber, en la construcción de otros universos a partir de la suspensión de las reglas intrínsecas de la realidad,

⁶⁷El *principio de realidad*, “uno de los dos principios que, según Freud, rigen el funcionamiento mental. Forma un par con el principio del placer, al cual modifica: en la medida en que logra imponerse como principio regulador, la búsqueda de la satisfacción ya no se efectúa por los caminos más cortos, sino mediante rodeos, y aplaza su resultado en función de las condiciones impuestas por el mundo exterior” (Laplanche & Pontalis, 2004, p. 299).

gracias a los artificios metonímicos y simbólicos que permite el lenguaje literario, lo cual puede generar el doble efecto perturbador de levantar las energías yoicas de la represión y dar rienda suelta a toda clase de complejos infantiles de carácter inconsciente, dejando al lector de cara a la irracionalidad de lo “real que el sujeto mismo, en tanto individuo, es. Y por tanto, en [la revivencia de] la pulsión violenta que lo habita” (González R. , 2010, p. 24).

De un modo similar, podemos emplear el ejemplo de Freud acerca de la literatura de ficción para analizar las experiencias ominosas que es capaz de suscitar el cine, incluso de un modo mucho más potente que la literatura, ya que, “en sentido estricto, la imagen no es lenguaje, pues este está estructurado, mientras que aquella está en constante estructuración” (Goyes Narváez, 2011, p.53), haciendo mucho más deleznable los límites que diferencian a la realidad de la ficción en la pantalla –tal como lo analizábamos más arriba–, y, por lo tanto, dejando al descubierto los traumas infantiles a las fijaciones pulsionales que suscita la imagen del cine. Pues, al estar dispuesta “por un encuadre, por la exposición de la luz, por el punto de vista, por el tiempo y por cualquier otro recurso, incluyendo el tiempo concreto de la toma, la imagen actúa como lenguaje que constituye discursos sobre lo real” (Goyes Narváez, 2011, p.55). Por ello es que, entre más se concentre nuestra atención en la pantalla “cuanto más nos encontramos en una ambigüedad total, sin saber dónde termina la realidad y empieza la alucinación (es decir, el deseo), más amenazante parece este dominio” (Zizek, 2000, p.152).

De esta forma, en su artículo de 1919 Freud (1992c) destacaba que lo ominoso tendría todas las características del retorno de lo reprimido⁶⁸, cuya manifestación la podemos describir como el “resultado de una experiencia traumática inscrita en la psique bajo la forma peculiar de

⁶⁸“Proceso en virtud del cual los elementos reprimidos, al no ser nunca aniquilados por la represión, tienden a reaparecer y lo hacen de un modo deformado, en forma de transacción” (Laplanche & Pontalis, 2004, p. 388).

la doble temporalidad que [Freud] llamó como *Nachträglichkeit*, [...] acción diferida^{69,70} (De Lauretis, 2008, p. 7). La acción diferida consistiría, por lo tanto, en un verdadero trabajo de la memoria a partir del entrelazamiento de temporalidades heterogéneas que exponen la fisura de lo real, y que para Freud se correspondería con el conflicto que se constituye entre los dos tipos de procesos que integran al aparato psíquico, a saber: “la temporalidad lineal o diacrónica del proceso secundario (memoria consciente) y la presencia intemporal o sincrónica del proceso primario (traza mnémica inconsciente)”⁷¹ (De Lauretis, 2008, p. 7).

Es a causa de esta doble temporalidad que los eventos traumáticos, o siniestros, no puedan ser interpretados por la simple determinación lógica de la causa y el efecto, ya que “la acción diferida conlleva una sobredeterminación de efectos imprevisibles debido a los vínculos que pueden establecerse con trazas de memoria inconscientes a través del proceso primario”⁷² (De Lauretis, 2008, p. 7). Así es que, en *Más allá del principio del placer* (1997b), texto en el que Freud investiga las neurosis de guerra, nos dice que el *shock* traumático se produce por “el efecto de masas de energía excesivas que han atravesado la coraza protectora [del yo y la conciencia] inundando al aparato psíquico con una excitación insoportable” (González R. , 2010, p.11).

Sin embargo, el *shock* traumático no se reduce exclusivamente a las agresiones provenientes del mundo exterior que padece el aparato psíquico, sino que aquí también intervienen fuerzas procedentes del interior, siendo en este caso el *Ello*⁷³ la instancia que desde el

⁶⁹“Palabra utilizada frecuentemente por Freud en relación con su concepción de la temporalidad y de la causalidad psíquicas: experiencias, impresiones y huellas mnémicas son modificadas ulteriormente en función de nuevas experiencias o del acceso a un nuevo grado de desarrollo” (Laplanche & Pontalis, 2004, p. 280).

⁷⁰Traducción propia: “as the result of a traumatic experience that is inscribed in the psyche in the peculiar manner of the double temporality he called *Nachträglichkeit*, [...] deferred action” (De Lauretis, 2008, p. 7).

⁷¹Traducción propia: “the linear or diachronic temporality of secondary process (conscious memory) and the timeless or synchronic present-ness of the primary process (unconscious mnemonic trace)” (De Lauretis, 2008, p. 7).

⁷²Traducción propia: “an overdetermination of unforeseeable effects due to the linkages that may be established with unconscious memory traces through the primary process.” (De Lauretis, 2008, p. 7).

⁷³“Una de las tres instancias distinguidas por Freud en su segunda teoría del aparato psíquico. El *ello* constituye el polo pulsional de la personalidad; sus contenidos, expresión psíquica de las pulsiones, son inconscientes, en parte

propio cuerpo moviliza las excitaciones violentas y agresivas que se activan como resultado de la irrupción de lo real. Esta es la razón de que el retorno de lo reprimido sea la evidencia más concluyente del psicoanálisis sobre la existencia de una memoria originaria de tipo inconsciente, o involuntaria, en donde “la pulsión de muerte representa la consumación absoluta de esta repetición amnésica y generadora de amnesia” (Green, 2002c, p. 236). La pulsión de muerte alude, así, a la tendencia de todo ser viviente a regresar a su estado inorgánico primigenio, dirigiéndose primero al interior con efectos autodestructivos y luego al exterior, manifestándose entonces en forma de pulsión agresiva o destructiva (Laplanche & Pontalis, 2004).

Con lo cual, de acuerdo a las modificaciones planteadas por la tercera tópica freudiana, es preciso subrayar que “lo real se encuentra no sólo fuera, sino también dentro; que habita al sujeto y que, por eso, desgarrar su consciencia desde el interior no menos que desde el exterior” (González R. , 2010, p.12). Empero, esta huella de lo real es indisociable a los cruces temporales a través de los cuales se hace patente en tanto memoria involuntaria, ya sea en el lenguaje onírico del sueño, el síntoma, el trauma o la angustia de lo ominoso. Ello explicaría la potencia artística de la literatura y el cine, no sólo en su capacidad para llevarnos hacia dichos estados de angustia a partir de la revelación de lo siniestro que nos habita y que vemos reflejarse en el texto y la imagen, sino que también la literatura y el cine nos muestran que lo real vale como lo verdaderamente constituyente de nosotros mismos, “como verdad subjetiva y sentido último del sujeto del inconsciente y su experiencia [fundadora en] lo real” (Goyes, 2016, p. 35).

El cine, especialmente, gracias a la técnica del montaje que le permite construir efectos metonímicos y metafóricos, quizás de un modo mucho más enérgico que la literatura, es capaz de reproducir este juego interminable de presencia y ausencia de lo real, proporcionándonos, por lo

hereditarios e innatos, en parte reprimidos y adquiridos. Desde el punto de vista económico, el *ello* es para Freud el reservorio primario de la energía psíquica” (Laplanche & Pontalis, 2004, p. 112).

tanto, un campo de experiencia más intenso, que es en últimas “el encuentro irreductible del sujeto con el tiempo irreversible y azaroso del aquí-ahora: el encuentro con *lo real*” (González, 1998, p. 20). Esta es la razón de que, de acuerdo con De Lauretis (2008), el cine sea el único arte capacitado para capturar la muerte en su verdadera presencia descarnada, haciendo inteligible la representación del momento histórico de su producción, la historia de su tiempo, la historia de su presente, a la vez que “se mueve hacia atrás y hacia adelante en el tiempo solo para visualizar o hacer legible un espacio en el cual vivir o morir, aquí y ahora”⁷⁴ (p.2).

Al hacer esto, el cine nos proporciona el mejor medio artístico para darle un espacio de apertura a la rememoración de lo real, en él “guarda la posibilidad de rescatar el tiempo de la historia, no como un tiempo pasado, sino como un tiempo inscripto en las entrañas de lo actual” (Tanis, 2013, p.76). Así mismo, el psicoanálisis nos ha enseñado que la imagen en tanto que puede ser portadora de múltiples posibilidades heurísticas para la resignificación, también nos demuestra que no es un medio exclusivo del montaje cinematográfico, sino que los fundamentos psicológicos del cine podemos encontrarlos en “el tiempo psíquico como yuxtaposición y palimpsesto de temporalidades diversificadas que ponen en relación los armónicos de un sistema temporal descompuesto y las resonancias de sistemas temporales coordinados y desordenados, cuya resultante deja ver las relaciones del tiempo del sujeto” (Green, 2002b, pp.247-248).

3.5. Conclusión del capítulo 3

La teoría psicoanalítica del cine nos demuestra que el montaje cinematográfico es capaz de agenciar nuestros deseos más íntimos, en tanto que la imagen puede ser un testimonio saturado de memorias, un flujo de reminiscencias pulsionales de nuestra vida anímica primordial que se

⁷⁴Traducción propia: “it moves backward and forward in time only to visualize or make legible a space in which to live or die, in the here and now” (De Lauretis, 2008, p.2).

aglutinan en torno a las posibilidades simbólicas y metonímicas del montaje hasta reventar. Así es que, en el cine, el espectador puede ser conducido a revivir esta experiencia. En esto radica la dialéctica que instaura el montaje entre *imagen-cineasta-espectador* la cual buscamos explicar con Green (2014), Metz (2001) y Žižek (2000), con el modelo de *la cámara cinematográfica*, donde vimos que esta conexión es susceptible de articularse a partir del *encuadre* que organiza la cámara del cine, haciendo factible la comunicación entre los fantasmas inconscientes del cineasta con las fijaciones pulsionales del espectador. De esta forma, llegamos a dos puntos esenciales.

Primero, en cuanto al *contenido*, el montaje no puede ser clasificado dentro de ningún género determinado, en la medida en que hace imposible la distinción moderna entre el cine documental y el de ficción, del mismo modo como en el psicoanálisis no habría mayor distinción entre memoria infantil y adulta. Esta es la razón de que el cine pueda ser un testimonio siniestro de la violencia de *lo real*; aquí no es posible saber hasta qué punto los límites entre la realidad y la ficción se desdibujan, como en la película *Las Hurdes* (1933) de Buñuel. Segundo, en cuanto a la *forma*, el montaje puede recrear el flujo fragmentario de la dinámica inconsciente tal como analizábamos con *Un Perro Andaluz* (1929) de Dalí y Buñuel, ejemplo paradigmático de la fabulación metonímica que puede encarnar nuestro deseo por medio de la imagen del cine.

Pero no solo el deseo del espectador es figurado por el cine, también el deseo del cineasta se hace visible al público, donde se establece a su vez un lazo espejeante con el inconsciente del espectador, hasta fundirse con él. Pues, «*en el montaje del cine, tanto el artística como el espectador, ceden ante el puro lirismo del deseo, del fantasma*». Esto fue lo que denominamos como el *doble límite* en el que los vínculos pulsionales del cineasta pueden enlazarse con los del público por medio de la *imagen-objeto* que proyecta el cine. Aquí el vínculo recíproco entre público y cineasta, ya no es una cuestión de entretenimiento, sino más bien un intercambio *intersubjetivo* que se efectúa a través de los fantasmas que moviliza la memoria inconsciente.

Discusión final - El montaje cinematográfico como modelo alternativo de memoria

A lo largo de este trabajo de grado hemos examinado diferentes modelos psicológicos del cine, según los cuales he buscado responder a la pregunta problema que se plantea desde el comienzo de este texto, a saber: *¿cómo es que la psicología cognitiva, la neurociencia cognitiva y el psicoanálisis consideran la relación que existe entre el montaje cinematográfico y el funcionamiento recreativo de nuestra memoria?* Pero, no se trata solamente de responder la pregunta remitiéndonos a cada modelo por separado, tarea que llevamos a cabo en cada capítulo, sino que en esta última sección de nuestra investigación también pretendemos proponer nuevos elementos conceptuales que podrían conducir hacia un modelo psicológico *alternativo de memoria*, en base a los tres enfoques expuestos y partiendo del montaje del cine como ejemplo.

Con el objeto de dar solución a esta cuestión, me basaré en una conferencia del filósofo francés Alain Badiou (2004) titulada *El cine como experimentación filosófica*, impartida durante el simposio de *Cine y filosofía* que fue organizado por la Universidad de Buenos Aires en el año 2003. En dicha conferencia, una vez que Badiou (2004) culmina su intervención, uno de los asistentes del público le pregunta acerca del cambio que produjo la aparición del cine en nuestra concepción del *tiempo*⁷⁵, entonces este le responde lo siguiente:

En el momento en que apareció el cine había una gran discusión filosófica respecto del tiempo y también una gran discusión científica, porque era el momento de la teoría aleatoria de la relatividad, el momento de la idea de espacio-tiempo, así que había una gran discusión a propósito del tiempo. [...] Por un lado, el tiempo como parámetro objetivo, que es el tiempo de la ciencia, el tiempo matematizado, pero también es el tiempo cronológico de la vida común, de los relojes.

[Por otro lado] la idea de un tiempo interior, un tiempo íntimo, que es el de nuestra propia historia

⁷⁵La pregunta exacta del asistente aparece de este modo en las memorias: “–Me gustaría que explicitara un poco el cambio de la noción de tiempo a partir de la relación con el cine” (Badiou, 2004, p. 73).

y también el de la memoria, que es otro tiempo. Porque no es el que puede ser medido o contado, es un tiempo del cual tenemos una experiencia, una experiencia interior, cualitativa. Notarán también que el primer tiempo es pensado por la ciencia, mientras que el segundo es sobre todo pensado por el arte [...]. Entonces tienen realmente dos especies de tiempo y dos pensamientos de tiempo. El cine interviene en esta discusión con su propia concepción de la creación del tiempo, y lo que intenté decir es que en el cine mismo se encuentran las dos concepciones. Hay un tiempo que es el tiempo construido, el del montaje [*narrativo*⁷⁶], el tiempo controlado por la fabricación de secuencias, un tiempo obtenido mediante trozos [es decir, cuantitativo]. Pero hay otro tiempo, que es el tiempo interior a la secuencia, que no está montado en fragmentos, sino que es interno a la filmación. Finalmente, el tiempo es un plano secuencia, es decir, un tiempo que estira la imagen [*montaje expresivo*⁷⁷, de tipo cualitativo]. Podemos decirlo más simplemente: tienen un tiempo que está construido con multiplicidades de imágenes y un tiempo que es interior a una imagen. Lo que quería decir es que el cine es una síntesis de los dos [*montaje intelectual*⁷⁸] (p.74).

Así, resumiendo la reflexión de Badiou (2004) acerca del tiempo en el cine, el montaje cinematográfico estaría integrado por dos formas de temporalidad, a saber: por un lado, el *tiempo cuantitativo* de las ciencias, de los relojes, las máquinas, y que el cine es capaz de reproducir a partir del *montaje narrativo* mediante la organización lógica y cronológica de las secuencias, tal como lo analizábamos al final del capítulo 1 y parte del capítulo 2; por otro lado, el *tiempo cualitativo* de las artes, de la historia, pero también el tiempo íntimo de la memoria y la experiencia subjetiva que tenemos de ella a cada momento, y que podemos apreciar en el cine a través del *montaje expresivo* y el efecto discontinuo que produce por medio de la yuxtaposición artística de los planos, tal como lo analizábamos al final del capítulo 2 y a lo largo del capítulo 3.

⁷⁶Véase, capítulo 1, sección 1.4. *El montaje narrativo y la dialéctica de la memoria.*

⁷⁷Véase, capítulo 2, sección 2.3. *La hipótesis de la edición de discontinuidad.*

⁷⁸Nuevamente, véase, capítulo 1, sección 1.4. *El montaje narrativo y la dialéctica de la memoria.*

Hemos partido, por lo tanto, de las dos definiciones del *montaje narrativo y expresivo* que nos aporta Martin en su texto *El lenguaje del cine* (2002), también de algunas ideas del director ruso Eisenstein (1998b) acerca del *montaje intelectual*, para abordar esta doble temporalidad que ostenta el montaje cinematográfico en términos de memoria, y que estudiamos a partir de la psicología cognitiva, la neurociencia cognitiva y el psicoanálisis. No obstante, cabe aclarar que nuestra intención nunca fue estudiar el montaje en sí mismo, pues esta doble temporalidad a partir de la cual se mueve el cine no debe comprenderse como una característica inherente a él, sino que, tal como ya lo había planteado Eisenstein (1998a), la materialidad del montaje no está en la imagen, sino más bien en los efectos que esta es capaz de suscitar en el público, según la regla de oro que reza “*cualquier procedimiento cinematográfico de expresión es válido desde el momento en que es psicológicamente justificable, cualquiera que fuere su inverosimilitud material*” (Martin, 2002, p.177). Y es que el montaje es capaz de moverse a partir de varias temporalidades porque, precisamente, de este modo es como opera nuestra memoria*.

Así pues, en nuestra investigación buscamos comprobar que la memoria puede desplazarse entre los mismos registros que recrea el montaje cinematográfico debido a que se comporta a la vez: 1) como un proceso cognitivo, donde la información es registrada y ordenada en virtud del tiempo cuantitativo que recrea el ejercicio coordinado de nuestras *memorias de trabajo* (a corto plazo), *semántica* y *episódica* (a largo plazo) a partir de categorías tales como el *espacio*, el *tiempo*, la *causalidad* y la *acción*; 2) o también como una experiencia cualitativa que contiene nuestras vivencias más vitales, y que experimentamos continuamente por las interrupciones que moviliza nuestra *memoria involuntaria* expresándose a través de la energía incontrolable de las pulsiones, de las que el deseo y la angustia constituyen dos caras de una misma moneda que nos atestigua la evidencia ominosa de *lo real* que habita dentro de nosotros.

No existe, por lo tanto, un funcionamiento en abstracto de la memoria en tanto proceso cognitivo desprendido de nuestras experiencias primordiales, sino que de hecho vivimos en un *remake* constante donde “el presente se viste con el pasado, y la comprensión de aquello que se percibe actualmente apenas necesita de una información mínima, a la que se añaden los datos ya memorizados [de nuestras experiencias]” (Pommier, 2010, p. 112). Pero, desde una perspectiva contraria, tampoco podríamos darle un sentido a nuestras experiencias sin la participación de las habilidades simbólicas y cognitivas que opera la acción simultánea de las memorias de trabajo, semántica y episódica, ya que es gracias a ellas que podemos formarnos una “visión unida y armónica del mundo a partir de sensaciones fragmentadas e inarmónicas” (Pommier, 2010, p.113). Por lo que, ambos tipos de registros son coextensivos el uno al otro para el trabajo efectivo de la memoria, esto es, al modo de una *síntesis* entre temporalidades antagónicas.

Esta fue, justamente, la conclusión a la cual llegamos al final del *capítulo 1: el modelo cognitivo del cine*. La pregunta que perseguimos resolver allí era *¿cuál es lugar que ocupa la memoria en los procesos que intervienen en nuestra experiencia psicológica del cine a partir del modelo cognitivo?* Cuestión a la cual respondimos qué: la memoria desempeña una papel unificador en nuestra experiencia psicológica del cine, ya que ejerce una doble función. En primer lugar, a la hora de interceder como *mediadora* entre las funciones perceptivas, emocionales y cognitivas, a partir de los cuales procesamos el contenido descriptivo y artísticamente relevante de la obra cinematográfica.

En segundo lugar, al final del *film* haciendo factible la *síntesis dialéctica*⁷⁹, lo cual nos evidencia que la memoria es una función psicológicamente indispensable para la comprensión

⁷⁹El concepto de dialéctica que hasta aquí se ha utilizado, se puede comprender en dos sentidos. Por un lado, en el sentido hegeliano del término, la dialéctica es la dinámica que asume el *espíritu absoluto* a partir de la formación de “categorías sintéticas (síntesis) que resuelven la oposición de los contrarios [A -A = A’]” (Runes, 1981, p.97). Por otro,

narrativa del cine, tanto a corto y largo plazo. A este respecto, vimos como el esquema *I-SKE* (*intention; sensation, knowledge, emotion*) propuesto por Shimamura (2013), plantea un importante paralelo conceptual con el *montaje intelectual* de Eisenstein (1998b) y su idea del progreso dialéctico que desarrolla el montaje cinematográfico sobre los estados psicológicos del espectador, según las tres fases de *percepción-afecto-cognición*⁸⁰. En este sentido es que lo explicaba el director ruso: “el cine intelectual será aquel que resuelva el conflicto-yuxtaposición de las armonías fisiológicas e intelectuales. El cine intelectual será aquel que construya una forma completamente nueva de cinematografía” (Eisenstein, 1998b, p.87).

De esta manera, allí mismo al final del *capítulo 1*, decíamos que el *montaje intelectual* de Eisenstein es una muestra magistral del principio dialéctico que opera el cine sobre el espectador para construir un hilo temático concreto, muchas veces sin importar cual sea el sentido que desglosa el montaje a partir de la conexión lógica de las secuencias (Eisenstein, 1998a). Y es que, más allá de la propia organización artística del montaje, la conexión lógica debe estar encaminada a producir un efecto sobre la psicología del espectador, en generar una experiencia determinada cuidadosamente planificada por el cineasta para captar nuestra memoria a través de la imagen.

Justamente, retomando este problema en el *capítulo 2: el modelo neurocognitivo del cine*, es que se formulaba una nueva pregunta la cual planteábamos al inicio, del siguiente modo: *¿qué semejanzas hay entre los mecanismos del montaje y el funcionamiento de la memoria desde el*

desde el materialismo-histórico, la dialéctica podría entenderse como “la interconexión de todas las cosas y el autodesarrollo de cada una. [...] La idea es que esas consideraciones se aplican tanto al pensamiento [A] y a los conceptos [B] cuanto a las cosas [C], el pensamiento es un proceso, las ideas cobran su contenido lógico mediante la interconexión con otras ideas de las cuales y en las cuales se desarrollan [A + B = C]” (Runes, 1981, p. 97).

⁸⁰Para Eisenstein, que utiliza por primera vez este concepto filosófico en el cine, la dialéctica se produciría entonces a partir de la experiencia que hace el espectador de los diversos elementos *perceptivos, afectivos y cognitivos* presentados por el *film*, y que combinados todos formarían una especie de síntesis alrededor de la temática central de la película. Por lo que, “Eisenstein construye el concepto de dialéctica de una manera tan amplia que [...] postula una actividad del espectador exageradamente elaborada. Con todo, si dejamos de lado su adhesión a la noción absoluta de conflicto y aceptamos que pueda haber grados relativos de contraste dinámico entre planos, lo que queda es un provechoso instrumento heurístico de realización y análisis cinematográfico” (Bordwell, 1999, p. 160).

modelo neurocognitivo? Con el ánimo de responder esta pregunta fue que en el *capítulo 2*, enunciamos *la hipótesis de la edición de continuidad*, en base a *La teoría de segmentación eventual*. De acuerdo con esta hipótesis, nuestro cerebro tendría la capacidad de poner en marcha todo un conjunto de mecanismos neuronales que le permitiría *suturar* las brechas de información que nos vienen del mundo exterior, como por ejemplo la estimulación del cine, mediante la formación de relaciones intertextuales entre los eventos, permitiéndonos preservar la percepción en la continuidad de la experiencia en el que la memoria mantiene una función esencial.

La hipótesis de la *edición de continuidad* consiste, de esta forma, en una aproximación novedosa que suministra soporte empírico para un sustrato cognitivo y neuronal que nos permite comprender la capacidad que poseemos los espectadores a la hora de hacer frente a las interrupciones en el flujo de información que suscita el texto cinematográfico. En esta medida, veíamos como en el caso de algunas películas donde es posible ver el uso de técnicas de montaje (como por ejemplo los *fade-out*, *fade-in*, *dissolve*, *wipes*, entre otras), los cortes por sí solos proporcionan suficientes pistas para que los espectadores segmenten la película. Por lo tanto, los cambios de situación estarían marcados principalmente por cortes, y su ubicación es muy importante, ya que afecta la segmentación que realiza nuestro cerebro. De este modo, a través de la cuidadosa colocación de los cortos es que los cineastas logran crear la *edición de continuidad*, gracias a la sincronización que se forma entre la edición filmica con la instintiva segmentación de eventos que realiza nuestro sistema cognitivo con ayuda de la memoria (Poulaki, 2015).

Sin embargo, como pudimos ver, uno de los problemas que muestra *La teoría de segmentación eventual* consiste en la reducción que hace de nuestra experiencia, dejando por fuera todo elemento cognitivamente redundante e inconsistente para la construcción del texto narrativo. Por ello es que, el modelo de memoria que vemos proyectarse aquí tan solo alcanza a

implicar procesos de tipo declarativo, esto es, las clases de memorias que obedecen a la función volitiva del cerebro, específicamente las *memorias relacionales dependientes del hipocampo*⁸¹.

Con el fin de encontrar una alternativa que nos permitiese superar esta limitación que presenta *La teoría de segmentación eventual* y la hipótesis de la *edición de continuidad*, allí mismo, al final del *capítulo 2*, enunciamos la hipótesis contraria de la *edición de discontinuidad*, basándonos para ello en las importantes contribuciones de Antonio Damasio acerca de los *cualia*, los *códigos vinculantes CD* y los *espacios disposicionales de la memoria*. Nuestra intención al plantear esta hipótesis no era refutar la *edición de continuidad*, sino más bien en elaborar una complementación a *La teoría de segmentación eventual* surgiendo, así, un nuevo modelo en el que la discontinuidad de la experiencia puede ser pensada por medio del cine. Esta idea, dista de ser una hipótesis inverosímil, si tenemos en cuenta el paralelo *bidireccional* que se constituye entre el montaje y el efecto de ruptura que puede suscitar en nuestra experiencia el cine.

Por un lado, en cuanto al primero, cabe recordar aquí la idea de Martin (2002) acerca del *montaje expresivo*, cuya composición artística plantea una organización dialéctica especial de las secuencias en el que “tanto más cercano y corto es el plano, más desacostumbrados su composición y su ángulo de toma, [y por lo tanto] mayor es el golpe psicológico que causa en nosotros” (Martin, 2002, p. 172). Un ejemplo de ello podemos encontrarlo en el cine del director ruso Eisenstein, como *El Acorazado potemkin* (1925) (Ver imagen #8 – *Anexos*, escena del coche rodando en las escaleras de Odessa), donde la imagen del montaje estaría formada por una colisión constante de planos (Bordwell, 1999). Aquí, la *calidad* de la toma no se define meramente por la conexión lógica y organizada de las secuencias, ya que “cada una de las tomas

⁸¹“Bajo esta nomenclatura se pueden incluir memorias basadas en el establecimiento de relaciones entre acontecimientos temporalmente relacionados (memoria episódica), entre conceptos (memoria semántica) y entre elementos de un contexto espacial (memoria espacial)” (Redolar, 2014, p. 424).

no tiene una función directa y no se percibe como tal sino en el plano del significado dramático; como elemento creador de la dominante psicológica de la secuencia” (Martin, 2002, p. 173).

Por otro lado, este efecto dramático que causa en nosotros el *montaje expresivo* se debe, como dijimos en el *capítulo 2*, al ámbito más íntimo de nuestra experiencia que el montaje es capaz de *recrear* en nosotros mediante la movilización de otras formas de memoria, las cuales se encuentran más allá del espectro declarativo, tales como la memoria emocional y autobiográfica⁸². En otras palabras, el presente depende de la memoria, ya que todo presente es un presente rememorado y también *sintiente* (Pommier, 2010). Pero, ¿cómo es que el montaje toca nuestra memoria emocional y en igual medida nuestro ser autobiográfico? En este punto se plantea un intercambio teórico interesante entre el modelo neuronal transitorio de los *qualia* en Damasio y el modelo psicoanalítico freudiano del cine que explicamos a lo largo del *capítulo 3*.

En primer lugar, de acuerdo con Damasio (1999), podríamos decir que cada dominante psicológica que produce el montaje vendría a estar soportado, en términos neurológicos, por la unidad primaria de los *qualia*, esto es, “las sensaciones específicas contenidas en las imágenes que el sujeto siente” (Monserrat, 1999, 348), dentro de las cuales podemos encontrar las pautas neuronales que conforman los *espacios disposicionales*⁸³ de la memoria. Por lo que, cada estímulo producido por la imagen del cine sobre el sistema perceptivo convella a su vez “la activación temporalmente sincronizada de todas las pautas, circuitos, patrones, engramas o mapeados que proyectan su efecto paralelo sobre el sujeto psíquico que se convierte, digamos, en pantalla de integración” (Monserrat, 1999, p.352). Por lo tanto, los *qualia* de la memoria que están integrados por las *pautas disposicionales*, pueden generar la reactivación multirregional que

⁸²Ambas memorias a largo plazo que funcionan por el trabajo sincronizado de las áreas de asociación de toda la región parietooccipitotemporal, incluyendo zonas subcorticales como los ganglios basales y la amígdala.

⁸³Ver *Capítulo 2: el modelo neuropsicológico del cine*, sección 2.3. *La hipótesis de la edición de discontinuidad*.

produce el mismo flujo mental que nuestro sistema perceptivo emplea para procesar la información en tiempo real (por ejemplo la recepción de la imagen del cine), utilizando como materia prima para ello las percepciones anteriores de nuestras experiencias pasadas.

Esta es la razón de que nunca podamos realizar una experiencia absolutamente coherente de una película, por más organizada que esta sea, ya que nuestra memoria nunca se reproduce sobre contenidos puramente semánticos, o narrativos; sino que, en este proceso también intervienen elementos autobiográficos, emocionales, e incluso irracionales, todos los cuales hacen parte de la experiencia subjetiva del recuerdo. Partiendo de esta reflexión es que encontramos un paralelo importante entre el cine y la memoria, donde se demuestra que la memoria actuaría bajo las mismas reglas cinematográficas que rigen a la técnica artística del montaje, por medio del trabajo que lleva acabo la memoria en la selección, combinación y transformación permanentemente de todo tipo de material pretérito, mediante el doble proceso de actualización y resignificación que estos mismos elementos obtienen en la experiencia del presente, en el ahora. Esto fue lo que en el capítulo 2 denominamos, a grandes rasgos, como la hipótesis de la *edición de discontinuidad*.

En segundo lugar, desde un punto de vista psicoanalítico, esta hipótesis es completamente plausible, ya que los contenidos de nuestra memoria no pueden ser reducidos únicamente al sistema cognitivo del cerebro, pues la memoria, particularmente, está sostenida por un “cerebro en que convienen por interdependencia estructural circuitos neuronales psíquicos (que producen cualia las sensaciones específicas contenidas en las imágenes que el sujeto siente) y no psíquicos (que no producen cualia y se activan en la absoluta inconsciencia)” (Montserrat, 1999, p.343).

En relación a esto último, cabe recordar las importantes contribuciones de Freud acerca de la vida pulsional inconsciente en el que la percepción se adentra “en el mundo interior, el más lejano de la psique, al percibir estados del cuerpo propio” (Green, 2014, p. 41). A partir de aquí la imaginería mental de los *cualia* vendrá a tomar un rumbo mucho más complejo a la luz de la

distinción freudiana que analizamos en el *capítulo 3* entre, por un lado, la pulsión (*trieb*), y por otro, el representante de pulsión (*triebrepräsentanz*) (Freud, 1992b). Partiendo de esta distinción es que, en términos neuro-psicoanalíticos, lo que “Freud designaría aquí «soma» son las representaciones del cuerpo en estado de necesidad, en que el estado de las «fuentes» carecería de algo y las «representaciones» de esos estados se inscribirían en el nivel de las estructuras cerebrales” (Green, 2014, p. 62). Así, lo que llamamos como la *mente*, no sería más que la respuesta *lógica* de las facultades cognitivas que son agenciadas por el *cortex-prefrontal*, donde se “pondrían en juego los circuitos de la corteza cerebral encargados de encontrar soluciones para remediar el sufrimiento de los estratos subcorticales [como por ejemplo la amígdala], movilizándolo todo tipo de representaciones [*cualia*] en el nivel superior” (Green, 2014, p. 62).

La teoría psicoanalítica del cine nos demuestra, así, que el montaje es capaz de influir en el pensamiento a través de nuestros deseos más íntimos, ya que la imagen puede ser un testimonio saturado de memorias [*cualia*], un flujo de reminiscencias pulsionales de nuestra vida anímica primordial que se aglutinan en torno a las posibilidades simbólicas y metonímicas que moviliza el montaje a través de nuestro sistema perceptivo. Así es que, valiéndonos del psicoanálisis freudiano, nos interrogábamos al inicio del *capítulo 3* ¿cómo es que la técnica del *montaje* agencia los deseos inconscientes de los espectadores? Concibiendo aquí el deseo como una clase de *memoria involuntaria* que el cine es capaz de regular a través de la imagen-movimiento.

Aquí es posible establecer una vez más un paralelo entre la imagen sin objetivo aparente del montaje cinematográfico y la regla de la atención flotante del psicoanálisis, en que *forma* y *contenido* asumen una armonía dialéctica, haciendo casi imposible la distinción entre la exterioridad cinematográfica y la interioridad del cineasta. Así, por medio de la imagen del montaje es que el mundo inconsciente del cineasta se hace visible para nosotros los espectadores; *en ella la subjetividad del artista sede al puro lirismo del deseo*. Pero, este lirismo es como si

estableciera un lazo espejeante con los procesos inconscientes del espectador. De esta forma, tomando los aportes de Green (2014), vimos que esta conexión es susceptible de articularse alrededor de la *imagen-objeto* del cine, haciendo factible la comunicación entre los fantasmas inconscientes del cineasta con las fijaciones pulsionales del espectador. Es lo que calificamos como el *doble límite* de acuerdo con nuestro “*modelo de la cámara cinematográfica*”.

Las importantes contribuciones de Metz (2001) nos permitieron evidenciar que, este campo de encuadre que construye la cámara cinematográfica, agencia determinados procesos pulsionales correspondientes a los sentidos a distancia de la escucha y la vista, y que Metz denomina como *pulsión percibiente*. Esta es la razón de que el cine sea el medio artístico más idóneo para representar escenas con contenido erótico, pero también escenas con un carácter muchos más estético donde la pulsión escópica es llevada al destino de la sublimación. Así mismo, Zizek (2000) nos permite comprender que estas posibilidades de descarga se hallan previamente organizadas, a partir de los juegos dialécticos de la ausencia y la presencia del objeto del deseo, que le permite al director de cine regular la economía pulsional del espectador.

Ahora bien, esta regulación por medio de la imagen no es simplemente un efecto técnico producido por el cine, sino que obedece a la propia organización inconsciente del espectador, misma que es la de todo sujeto en su vínculo pulsional con el objeto ausente, *causa de todo deseo*. Con lo cual, el cine es capaz de situarse en el meollo de esta carencia fundamental, consiguiendo la disipación de las fuerzas represivas que posibilita los medios artísticos del cine, en el que la consciencia de la carencia sede a la experiencia de lo ominoso (o lo siniestro). Así, vimos que la angustia a lo ominoso comparte un fuerte vínculo con la experiencia de la compulsión a la repetición, en últimas con la *pulsión de muerte*, esto es, la evidencia más concluyente del psicoanálisis acerca de la existencia de una *memoria de tipo inconsciente*, base fundamental de toda experiencia subjetiva, pero también artística, como la del cine.

Para terminar, podríamos resumir sucintamente los apuntes de nuestro modelo alternativo de memoria**, buscando proponer una articulación tentativa a partir de los elementos conceptuales recogidos hasta aquí en nuestra investigación. Por un lado, partiendo de las contribuciones de la *psicología cognitiva* y la *teoría de segmentación eventual*, la memoria posee un polo cognoscitivo que tendría como función preservar la integridad de la experiencia por medio del acoplamiento de relaciones lógicas e intertextuales entre los sucesos, así como el montaje reúne los fragmentos del *film* a través de la organización secuencial de los planos. Con lo cual, la memoria en tanto proceso cognitivo, vendría a poner en marcha sus propios mecanismos de edición en el que intervienen conjuntamente habilidades como la *memoria de trabajo*, la *memoria semántica* y la *memoria episódica*, ajustando a cada momento una temporalidad lineal, o *diacrónica*, sobre los contenidos de nuestra experiencia. En términos psicoanalíticos este sería el polo de la memoria que estaría del lado del *yo*, del *ahora*, de la conciencia, de la *forma*.

Por otro lado, teniendo en cuenta el modelo neuronal transitorio de los *qualia* en Damasio y la teoría freudiana del cine, el otro polo de la memoria tiene que ver menos con nuestra parte racional y más con los elementos verdaderamente inconsistentes, discontinuos y sin sentido que hacen parte de nuestras experiencias pasadas, en el que la memoria vendría a expresarse por medio del entrecruce simultáneo que se juega entre las emociones, los sentimientos y los deseos. Esto es lo que, en términos de montaje, llamamos como el tiempo interno de la imagen en donde la *calidad de los contenidos prevalece sobre la cantidad y la conexión lógica de los mismos* (Badiou, 2004). En este caso, la analogía del montaje puede aplicarse mucho mejor para explicar la dinámica de nuestra memoria, en la medida en que la memoria está siempre abierta a la actualización y a la resignificación de sus contenidos, revelándose, por lo tanto, en todo su carácter de palimpsesto a través de la *sincronía*, el *montaje* o la *yuxtaposición* de temporalidades fragmentarias y heterogéneas, a partir de las cuales subsiste y logra *recrearse* a sí misma.

BIBLIOGRAFÍA

- Adrover-Roig, D., Muñoz, E., Sánchez-Cubillo, I., & Miranda, R. (2014). Neurobiología de los sistemas de aprendizaje y memoria. En D. Rodellar Ripoll, *Neurociencia Cognitiva* (pp. 411-437). Madrid: Editorial Médica Panamericana.
- Alfonzo, I. (1994). Técnicas de investigación bibliográfica. Caracas: Contexto Ediciones.
- Arias, J. C. (2016). Imágenes de lo inimaginable: el cine y la memoria del conflicto. En M. Durán Castro, & C. Salamanca, *Archivo, memoria y presente en el cine latinoamericano* (pp. 155-168). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Badiou, A. (2004). El cine como experimentación filosófica. En G. Yoel , *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía* (pp. 23-81). Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Bembibre, J., Arnedo, M., & Triviño, M. (2013). Amnesia declarativa debida a encefalopatía postanóxica tras muerte súbita por paro cardio respiratorio. En M. Arnedo, J. Bembibre, & M. Triviño, *Neuropsicología: a través de casos clínicos* (pp. 29-44). Madrid: Editorial Médica Panamericana.
- Ben-Yakov, A., & Henson, R. (2018). The hippocampal film-editor: sensitivity and specificity to event boundaries in continuous experience. *Journal of Neuroscience*, 38 (47), 10057-10068. DOI: 10.1523/JNEUROSCI.0524-18.2018
- Betancourt, J. (2018). El inconsciente óptico en el cine colombiano sobre la violencia de Rubén Mendoza. *Memorias - XXXIII Coloquio de estudiantes de filosofía* (pp. 31-43). Bogotá: Cuadrante Phi - Revista electrónica de estudiantes de filosofía, Pontificia Universidad Javeriana.
- Bordwell, D. (1999). *El cine de Eisenstein*. Barcelona: Paidós .
- Bordwell, D. (2013). The viewer's share: models of mind in explaining film. En A. P. Shimamura , *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies* (pp. 29-52). New York: Oxford University Press.
- Buñuel, L. (Dirección). (1929). *Un perro andaluz* [Película].
- Buñuel, L. (Dirección). (1933). *Las Hurdes, tierra sin pan* [Película].
- Carroll, N., & Seeley, W. (2013). Cognitivism, Psychology, and Neuroscience: movies as attentional engines. En A. P. Shimamura, *Psychocinematics: exploring cognition at the movies* (pp. 53-75). New York: Oxford University Press.
- Castoriadis A., P. (2010). *La violencia de la interpretación - Del pictograma al enunciado*. Buenos Aires: Amorroutu.
- Cifuentes Q., L. A. (2018). Elementos para pensar la necesidad de la memoria: una lectura de la segunda de las tesis sobre la historia de W. Benjamin. *Universitas Philosophica*, (71), 77-111. DOI: 10.11144/Javeriana.uph35-71.epnm

- Claudia, C., Vásquez, S., & Yáñez-Urbina, C. (2018). *Porno-ficciones y performance corporales: de Garganta Profunda a Ideología*. Recuperado el 18 de enero del 2019, de: <https://2018.reflexionemarginales.com/porno-ficciones-y-performance-corporales-de-garganta-profunda-ideologia/>
- Cohen, D., Basili, R., & De Basili, I. (2009). Un modelo neuropsicoanalítico freudiano del trauma psíquico y la memoria. Aplicaciones teóricas y clínicas. *Vertex - Revista argentina de psiquiatría*, (20), 93-103.
- Damásio, A. (1999). *El error de Descartes: la razón de las emociones*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Damásio, A. (2010). *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*. New York: Pantheon Books.
- De Lauretis, T. (2008). *Freud's drive: psychoanalysis, literature and film*. London: Palgrave Macmillan.
- Didi-Huberman, G. (2008a). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Recuperado el 20 de enero del 2019, de: https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf
- Didi-Huberman, G. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2015). Temporalidad y memoria de lo visual. En E. Bernini, R. De Gaetano, & D. Dottorini, *Cine y filosofía - Las entrevistas de Fata Morgana* (pp. 177-190). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Eisenstein, S. (Dirección). (1925). *El acorazado Potemkin* [Película].
- Eisenstein, S. (1998a). El montaje de atracciones. En J. Romaguera, & H. Alsina, *Textos y manifiestos del cine - Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones* (pp. 72-75). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Eisenstein, S. (1998b). Métodos de montaje. En J. Romaguera, & H. Alsina, *Textos y manifiestos del cine - Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones* (pp. 76-87). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Evans, D. (2007). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.
- Fernández, J. L. (2019). *Telescopio*. Recuperado el 27 de enero del 2019, de: https://www.fisicalab.com/apartado/telescopio?fbclid=IwAR2ldguYbQ1BzPguo17G5c_S6CMgAhKH7gYvuaNL8zjzn-xcY0IeeZQ07Eo#contenidos
- Freud, S. (1973). *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Madrid: Alianza Editorial.
- Freud, S. (1986). *La interpretación de los sueños - Tomo I*. (L. López-Ballesteros, Trad.) Bogotá: Planeta-De Agostini.
- Freud, S. (1992a). Lo inconsciente (1915). En S. Freud, *Obras completas Sigmund Freud - Volumen 14 (1914-16)* (pp. 361-213). Buenos Aires: Amorrortu editores.

- Freud, S. (1992b). Pulsiones y destinos de pulsión (1915). En S. Freud, *Obras completas Sigmund Freud - Volumen 14 (1914-16)* (pp. 113-134). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Freud, S. (1992c). Lo ominoso (1919). En S. Freud, *Obras completas Sigmund Freud - Volumen 17 (1917-19)* (pp. 215-251). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1997a). El yo y el ello. En S. Freud, *Obras Completas de Sigmund Freud, Tomo 7 - Ensayos 98 al 144* (pp. 2701-2728). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1997b). Más allá del principio del placer. En S. Freud, *Obras Completas de Sigmund Freud; Tomo 7 - Ensayos XCVII al CXLIV* (pp. 2507-2541). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Goetzman, L., Ruettner, B., & Siegel, A. (2018). Fantasy, dream, vision, and hallucination: approaches from a parallaxic neurochoanalytic perspective. *Neuropsychoanalysis*, 20 (1), 15-31. DOI: 10.1080/15294145.2018.1486730
- González R., J. (1998). Occidente: lo transparente y lo siniestro. *Trama y fondo*, (4), 7-31.
- González R., J. (2010). Lo real. *Trama y fondo*, (29), 7-28.
- González, T., & Parrondo, E. (2014). De las fantasías al fantasma fundamental: una travesía psicoanalítica. *Trama y fondo*, (37), 103-119.
- Goyes Narváez, J. C. (2011). La imagen como huella de lo real. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, (21), 52-75.
- Goyes Narváez, J. C. (2016). *La mirada espejeante: análisis textual del film El espejo de Andréi Tarkovki*. Bogotá : Universidad Nacional de Colombia.
- Green, A. (2002a). El niño modelo (1979). En A. Green, *La diacronía en psicoanálisis* (pp. 163-190). Buenos Aires: Amorrortu.
- Green, A. (2002b). B. Tiempo y Memoria (1990). En A. Green, *La diacronía en psicoanálisis* (pp. 224-259). Buenos Aires: Amorrortu.
- Green, A. (2002c). A. La rememoración: ¿efecto de memoria o temporalidad en acción? (1990). En A. Green, *La diacronía en psicoanálisis* (pp. 191-223). Buenos Aires: Amorrortu.
- Green, A. (2014). *El pensamiento clínico*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gurd, J. M., Kischka, U., & Marshall, J. C. (2010). *Handbook of Clinical Neuropsychology* (2th ed.). New York: Oxford University Press.
- Harari, R. (1993). *El seminario «La angustia», de Lacan: una introducción*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Krebs, V. J., & Jochamowitz, E. (2013). Catástrofe y despertar. El tiempo en Walter Benjamin. *Calibán - Tiempo*, 11 (1), 175-181.
- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.

- Lewis, D., & Sourdis, C. (2016). Reinventando formas de ver: expresiones del montaje a partir del archivo colombiano del siglo XX. En M. Durán Castro, & C. Salamanca, *Archivo, memoria y presente en el cine latinoamericano* (pp. 141-154). Bogotá D.C.: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Magliano, J. P., & Clinton, J. A. (2016). A Vision of the Viewer: Situating Narration in the Fiction Film in the Context of Theories of Narrative Comprehension. *Projections, 10*, 3-11. DOI: 10.3167/proj.2016.100103
- Magliano, J. P., & Zacks, J. M. (2011). The impact of continuity editing in narrative film on even segmentation. *Cognitive science, (35)*, 1489-1517. DOI: 10.1111/j.1551-6709.2011.01202.x
- Magliano, J. P., Radvansky, G. A., Forsythe, C., & Copeland, D. E. (2014). Event segmentation during first-person continuous events. *Journal of Cognitive Psychology, 26* (6), 649-661. DOI: 10.1080/20445911.2014.930042
- Martín Arias, L. (1998). Lo real de la realidad. *Violencia real, violencia representada - Mesa redonda celebrada en ocasión de la presentación del número 4 de Trama y Fondo en la Casa de Revilla (Fundación Municipal de Cultura)* (pp. 131-134). Valladolid: Trama y Fondo.
- Martin, M. (1963). La longue mémoire: Films de montage. *Cinema, 63*, 81-91.
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Metz, C. (2001). *El significante imaginario - Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Monserrat, J. (1999). Teoría de la mente en Antonio R. Damásio. En A. Damásio, *El error de Descartes: la razón de las emociones* (pp. 320-345). Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Morel, G. (2011). *Pantallas y sueños - Ensayos psicoanalíticos sobre la imagen en movimiento*. Barcelona: Ediciones del Centro de Investigación Psicoanálisis & Sociedad.
- Münsterberg, H. (1916). *The Photoplay: A psychological study*. New York: D. Appleton.
- Pommier, G. (2010). *Cómo las neurociencias demuestran el psicoanálisis*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Portellano, J. A. (2005). *Introducción a la neuropsicología*. Madrid: McGraw Hill.
- Poulaki, M. (2015). Brain Science and Film Theory: Reassessing the Place of Cognitive Discontinuity in Cinema. *Projections, 9* (1), 23-42. DOI: 10.3167/proj.2015.090103
- Radvansky, G. A., & Zacks, J. M. (2014). *Event Cognition*. New York: Oxford University Press.
- Radvansky, G. A., & Zacks, J. M. (2017). Event boundaries in memory and cognition. *Current opinion in Behavioral Sciences, (17)*, 133-140. DOI: 10.1016/j.cobeha.2017.08.006
- Redolar, D. (2014). *Neurociencia cognitiva*. Madrid: Editorial médica panamericana.
- Runes, D. (1981). *Diccionario de filosofía*. México D.F.: Editorial Grijalbo.

- Sánchez-Biosca, V. (1991). *Teoría del montaje cinematográfico*. Madrid: Filmotea de la Generalitat Valenciana.
- Shimamura, A. P. (2013). Psychocinematics: issues and directions. En A. P. Shimamura, *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies* (pp. 1-25). New York: Oxford University Press.
- Tanis, B. (2013). Tiempo e historia en la clínica psicoanalítica. *Calibán - Tiempo*, 11 (1), 73-92.
- Tikka, P., & Kaipainen, M. (2014). Phenomenological considerations on time consciousness under neurocinematic search light. *CINÉMA&CIE - International film studies journal*, 16 (22/23), 91-101. DOI: 10.12832/90973
- Triviño, M. (2013b). Neuropsicología de la corteza orbitofrontal. En M. Arnedo, J. Bembibre, & M. Triviño, *Neuropsicología: a través de casos clínicos* (pp. 197-210). Madrid: Editorial Médica Panamericana.
- Triviño, M., Nieto, A., Barroso, J., Martínez, I., & Arnedo, M. (2013a). Agnosia Visual. En M. Arnedo, J. Bembibre, & M. Triviño, *Neuropsicología: a través de casos clínicos* (pp 79-94). Madrid: Editorial Médica Panamericana.
- Uribarri, F. (2012). André Green. El pensamiento clínico: contemporáneo, complejo, terciario. *Revista uruguaya de Psicoanálisis*, (114), 154-173.
- Vargas, E., Canales-Johnson, A., & Fuentes, C. (2013). Neurofenomenología del tiempo según Francisco Varela: ¿la temporalidad de la conciencia explicada? *Actas Españolas de Psiquiatría*, 41 (4), 253-262.
- Weinrichter, A. (2016). Archivo y remontaje: dos caras de una moneda de curso legal. En M. Durán Castro, & C. Salamanca, *Archivo, memoria y presente en el cine latinoamericano* (pp. 43-57). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Zizek, S. (2000). *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. México D.F.: Paidós.

ANEXOS

Imagen #1⁸⁴

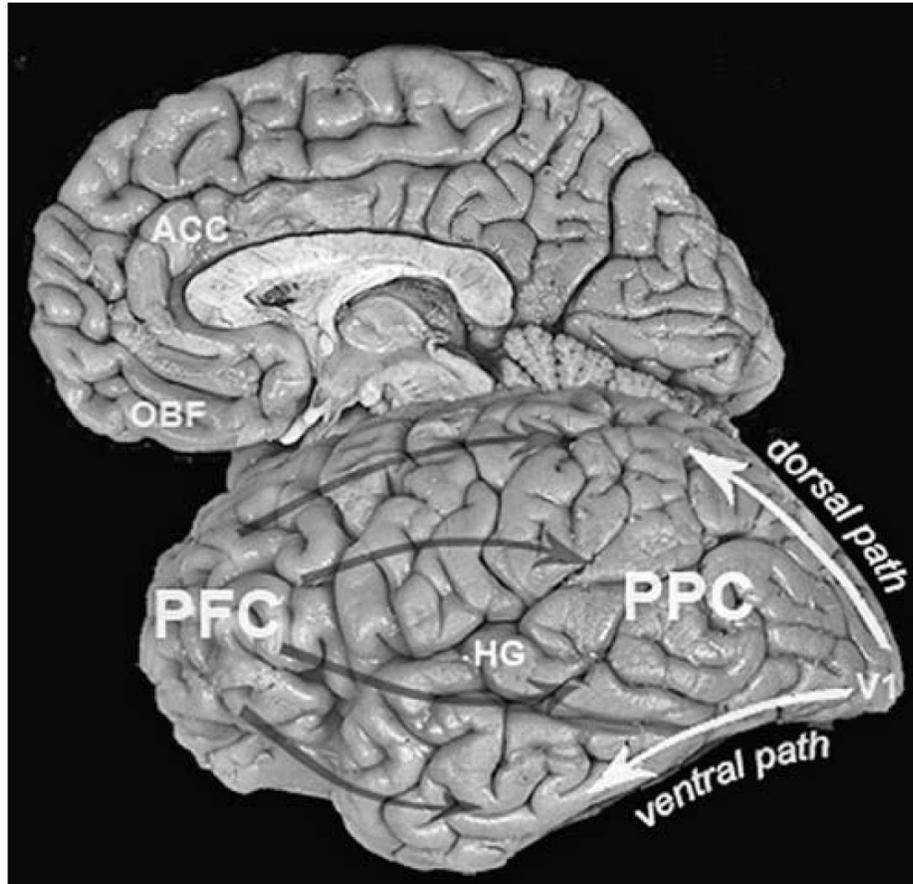


FIGURE 1.2 View of left lateral (outer) surface and right medial (inner) surface of the cerebral cortex. Visual information enters the cerebral cortex in V1 and is then processed along two major routes, the ventral and dorsal paths. Auditory input enters at Heschl's gyrus (HG) and is processed in adjacent regions in the temporal lobe. The posterior parietal cortex (PPC) is a convergence zone that binds and integrates multisensory information. The prefrontal cortex (PFC) acts as an executive modulating brain activity through feedback loops to posterior regions. The medial (inner) surface shows the orbitofrontal cortex (OBF) and the anterior cingulate cortex (ACC), which are involved in emotional monitoring and evaluation. Brain images reprinted with permission from Digital Anatomist Interactive Atlas, University of Washington, Seattle, WA, copyright 1997.

⁸⁴Imagen extraída de: Shimamura, A. P. (2013). Psychocinematics: issues and directions. En A. P. Shimamura, *Psychocinematics: Exploring Cognition at the Movies* (págs. 1-25). New York: Oxford University Press.

Imagen #2⁸⁵

1504

J. P. Magliano, J. M. Zacks/*Cognitive Science* 35 (2011)

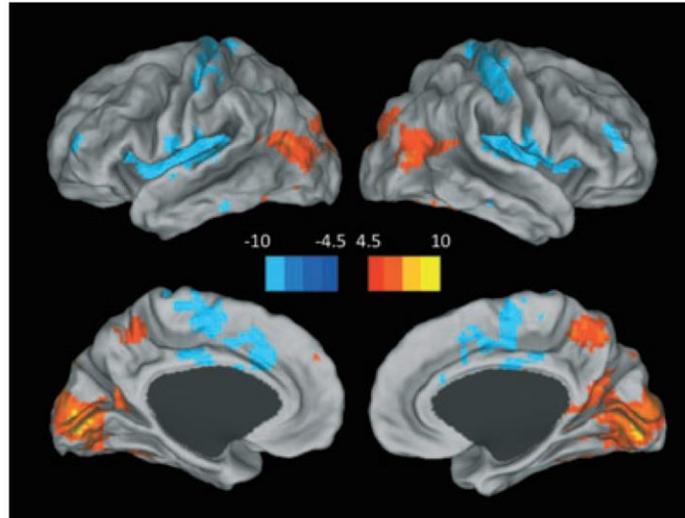


Fig. 4. Regions of significant change at edits (orange-red reflects transient increases in activation, and blue indicates transient decreases in activation).

Imagen #3⁸⁶

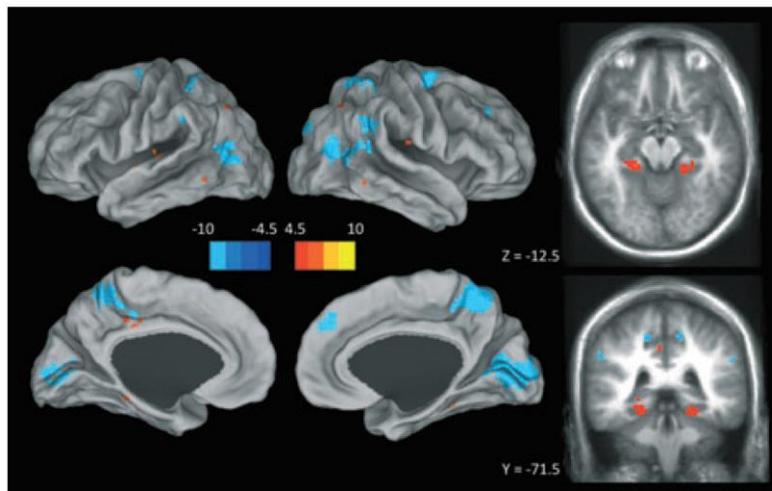


Fig. 5. Regions of significant change at spatial/temporal discontinuities (orange-red reflects transient increases in activation, and blue indicates transient decreases in activation).

⁸⁵Imagen extraída de: Magliano, J. P., & Zacks, J. M. (2011). *The impact of continuity editing in narrative film on even segmentation*. *Cognitive science*, (35), 1489-1517. DOI: 10.1111/j.1551-6709.2011.01202.x

⁸⁶Imagen extraída de: Magliano, J. P., & Zacks, J. M. (2011). *The impact of continuity editing in narrative film on even segmentation*. *Cognitive science*, (35), 1489-1517. DOI: 10.1111/j.1551-6709.2011.01202.x

Imagen #4⁸⁷

J. P. Magliano, J. M. Zacks/*Cognitive Science* 35 (2011)

1505

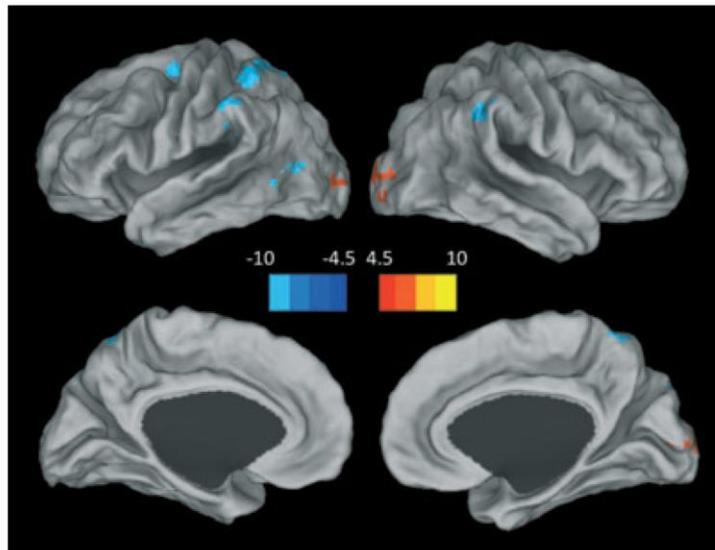
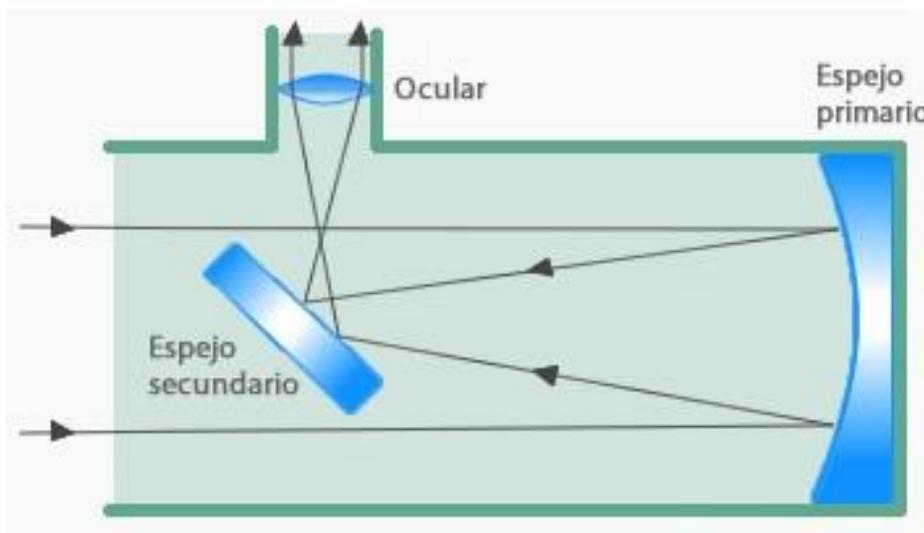


Fig. 6. Regions of significant change at action discontinuities (orange-red reflects transient increases in activation, and blue indicates transient decreases in activation).

Imagen #5⁸⁸



⁸⁷Imagen extraída de: Magliano, J. P., & Zacks, J. M. (2011). The impact of continuity editing in narrative film on even segmentation. *Cognitive science*, (35), 1489-1517. DOI: 10.1111/j.1551-6709.2011.01202.x

⁸⁸Imagen extraída de: Fernández, J. L. (2019). Recuperado el 27 de enero del 2019 de: https://www.fisicalab.com/apartado/telescopio?fbclid=IwAR2ldguYbQ1BzPguo17G5c_S6CMgAhKH7gYvuaNL8zjzn-xcY0IeeZQ07Eo#contenidos.

Imagen #6⁸⁹



Imagen #7⁹⁰



⁸⁹Imágenes extraídas de: Buñuel, L. (Dirección). (1933). *Las Hurdes, tierra sin pan* [Película].

⁹⁰Imágenes extraídas de: Buñuel, L. (Dirección). (1929). *Un perro andaluz* [Película].

Imagen #8⁹¹



⁹¹Imágenes extraídas de: Eisenstein, S. (Dirección). (1925). *El acorazado Potemkin* [Película].