



PROYECTO DE TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN CINE Y ARTES
AUDIOVISUALES.

PROGRAMA IMPARTIDO POR LA ESCUELA DE CINE DE LA UNIVERSIDAD DE
VALPARAÍSO ENTRE ABRIL 2021 Y DICIEMBRE 2022

TÍTULO DE TESIS:
**EVOCACIÓN DE ESTADOS EMOCIONALES TRANSITORIOS A TRAVÉS DE
ESTÍMULOS AUDIOVISUALES, ¿UNA ALTERNATIVA VÁLIDA EN EL
TRATAMIENTO DE LA DEPRESIÓN?**

ALUMNO: MIRKO IGOR M.D.
PROFESOR GUÍA: NATALIA CALDERON PhD.

ÍNDICE

- I. INTRODUCCIÓN
- II. MARCO TEÓRICO
 - a. Metodología de la investigación.
 - b. Área de investigación: Tratamientos no farmacológicos en psiquiatría.
 - c. EL CINE COMO MODELO DE FLUJO DE CONSCIENCIA: una reflexión psicopatológica.
 - C1) ¿Qué es el cine?
 - C2) Reflexiones en torno a la consciencia, la imagen y el alma.
 - C3) Vivencia del espacio y el tiempo.
 - C4) Conciencia del transcurso del tiempo.
 - d. LA TRANSMISIBILIDAD DE LA VIVENCIA EN LA OBRA FÍLMICA: el poder del lenguaje visual del cine.
 - D1) “*Visualismo*” en el cine.
 - D2) Reflexión conceptual: acción y situación.
 - D3) La importancia del concepto de movimiento/quietud en el manejo del tiempo (velocidad) y la dualidad vida/muerte.
 - D4) Reflexiones sobre el montaje y el ritmo.
 - e. LA FANTASMAGORÍA DE LA IMAGEN TRAUMÁTICA: una reflexión psicodinámica.
 - f. TRANCE
 - F1) Trance y estados no ordinarios de consciencia.
 - F2) Drogas alucinógenas y trance en el tratamiento de la depresión.
 - F3) El trance en el cine ensayo.
 - g. CINE Y PSIQUIATRÍA: uso del cine en psiquiatría actual, evidencia y tendencias.
- III. PARTE EXPERIMENTAL: ENSAYO CLÍNICO EN FASE 2
 - IIIA. Planteamiento del problema, pregunta de investigación, metodología.
 - IIIB. Recolección e interpretación de resultados obtenidos.
 - IIIC. Conclusiones y proyecciones del ensayo clínico.
- IV. COMENTARIO FINAL

I. INTRODUCCIÓN

A través de la sensopercepción y la representación nos conectamos con nuestro entorno y con el sí mismo, el sensorio representa una de las herramientas básicas del vivenciar. La construcción de una narrativa vivencial sana requerirá de una indemnidad de las herramientas propias del vivenciar. Para Kurt Schneider, psiquiatra, neurólogo y psicopatólogo alemán, el vivenciar tiene como cualidad fundamental el ser un fenómeno exclusivamente humano que obedece al resultado de una funcionalidad Yoica. Describió la existencia de elementos básicos del vivenciar, los que constituyen el aparato psíquico, tales como la sensación, percepción y representación; y los distinguió de los instrumentos del vivenciar o condicionantes de la construcción vivencial, entre ellos inteligencia, atención y memoria. En este proceso de representación el cerebro genera o construye una imagen de la realidad. Es decir, para toda elaboración de una vivencia utilizaremos inequívoca y unívocamente lenguaje visual, será una narrativa comandada por un Yo que ensamblará una trama o tejido biográfico. (1)

Durante las últimas dos décadas ha existido un progresivo aumento en el número de estudios que buscan probar la eficacia y aceptabilidad del uso de recursos audiovisuales en el manejo y tratamiento de distintas enfermedades mentales. La mayor parte de estos ha utilizado la realidad virtual, existen muy pocos estudios del mundo científico que vinculan el cine propiamente tal y la psiquiatría. Algunos ensayos experimentales simplemente muestran alteraciones en variables fisiológicas ante la exposición a películas de terror, observando por ejemplo un notorio aumento de la frecuencia cardíaca. En general los estudios de realidad virtual coinciden en una limitante, el no lograr establecer una relación directa entre un estímulo y situaciones de la vida real. Es decir, la conjunción entre lo subjetivo y la reproducibilidad de una vivencia determinada ante la exposición de un estímulo excesivamente específico, por esta razón los estudios en cuadros más prevalentes, como la depresión son limitados.

El cerebro puede ser estimulado química y físicamente, por lo tanto, la aplicación de estímulos audiovisuales genera actividad cerebral, la cual podría ser eventualmente utilizada como herramienta terapéutica. Los estímulos, en neurociencias conocidos como *inputs* cerebrales, audiovisuales vagos o incompletos son “completados” por la memoria perceptiva, la cual siempre requerirá de la presencia de un afecto, pues éste último es imprescindible para generar memoria. (2)

La depresión es una de las enfermedades más importantes de la humanidad, es la mayor causa de incapacidad a nivel mundial afectando a alrededor de 300 millones de personas, causando una considerable disminución de la calidad de vida y un costo económico estimado como superior a \$210 billones de dólares al año. Cerca del 13% de la población estadounidense se encuentra actualmente usando antidepresivos, y el uso de éstos se ha duplicado entre el 2000 y el 2015 en países desarrollados. (3,4,5,6)

Existen numerosos tratamientos para la depresión y nuevas estrategias terapéuticas son constantemente desarrolladas para el manejo de cuadros resistentes. En los últimos años se ha comprobado un buen rendimiento en el uso de distintas drogas alucinógenas, las que evocando intensos estados emocionales transitorios logran tasas de respuesta y remisión aceptables, más con los riesgos y efectos secundarios propios relacionados con la sustancia exógena utilizada.

II. MARCO TEÓRICO

A. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN DEL MARCO TEÓRICO

A lo largo del presente proyecto de tesis realizaremos una indagación en la literatura sobre ideas relacionadas con cine y psicopatología. Particularmente estableceremos similitudes entre el cine y el pensamiento. Reflexionaremos en torno a la imagen en cuanto a su naturaleza antropológica como un lenguaje universal. Circunscribiremos el concepto de estado no ordinario de consciencia y el trance en particular.

El diseño de este trabajo investigativo se compone de dos partes, la primera que corresponde al marco teórico y es entendido, en palabras de Pellegrina, como la planificación de un proceso específico de producción de conocimientos, y consiste en un modo selectivo de recopilar información bibliográfica pertinente y relevante en base a la lectura como instrumento metodológico para responder a la pregunta planteada. En la segunda parte, la metodología descrita en el ítem III, obedece a un ensayo clínico en fase 2, el cual nos permitirá objetivar los resultados obtenidos. Los ensayos clínicos en fase 1 buscan comprobar la inocuidad de una determinada medida terapéutica, los ensayos clínicos en fase 2, su eficacia. (7)

El conocimiento siempre está ligado a los intereses humanos y las relaciones de poder que existen entre las distintas formas de acceder al él. Metodológicamente esta investigación tiene dos enfoques, uno de carácter reflexivo, inductivo e interpretativo en tanto el sujeto que investiga no es neutro respecto del tema e influye en la atribución de gradientes de importancia a los datos de la literatura examinados y sus posibles articulaciones, a la vez que permanece flexible y abierto a nuevos derroteros insinuados en el transcurso del estudio. Este enfoque teórico inicial, tiene en cuanto procedimiento un carácter inductivo e interpretativo, en tanto el análisis reflexivo de los datos es susceptible de generar categorías que permitan conceptualmente organizar y presentar la información promoviendo la emergencia de formulaciones teóricas que den cuenta de relaciones existentes en esos datos. El marco teórico es entonces, una investigación de segundo orden susceptible de aplicación en la praxis psiquiátrica y psicológica. El segundo enfoque obedece conceptualmente al método científico y corresponde a un ensayo clínico experimental, muy propio del mundo de la ciencia en general y de la medicina en particular. (7, 8, 9)

En términos generales utilizaremos la imagen como lenguaje y herramienta de exploración para el conocimiento del ser humano. En términos particulares buscaremos, a través del método de científico, corroborar lo planteado y otorgarle cierta utilidad clínica y terapéutica.

B. ÁREA DE INVESTIGACIÓN: PSIQUIATRÍA POSTMODERNA. TRATAMIENTOS NO FARMACOLÓGICOS EN PSIQUIATRÍA

Los psicofármacos y la psicoterapia son efectivos para muchos pacientes aquejados de trastornos mentales o problemáticas psicosociales. No obstante, algunos pacientes no responden a estas intervenciones, por lo que se necesitan de otras propuestas basadas en tratamientos biológicos (o no farmacológicos). Estas técnicas se han ido desarrollando gracias a una mejor

comprensión de los modelos neurofisiológicos y neuroanatómicos del humor, pensamiento y regulación del comportamiento, así como de estrategias más avanzadas para la modificación de la actividad neural. El gold estándar de este tipo de tratamientos es la terapia electroconvulsiva; la cual consiste en pocas palabras en generar una convulsión del sistema nervioso central en forma controlada y partir de la aplicación de energía eléctrica; sin embargo, existen otros ya debidamente validados, entre ellos la luminoterapia y la estimulación magnética transcraneal. (10)

Si bien el afán último es encontrar comprobar la eficacia de cierto material audiovisual en el manejo de la depresión clínica, nuestra área de investigación también ofrece cierto análisis tangencial en relación a la naturaleza misma del quehacer del psiquiatra actual.

La psiquiatría es un proyecto por excelencia modernista y una aplicación paradigmática de las aspiraciones de la ilustración para el mejoramiento humano y la perfectibilidad a través de las prioridades gemelas de la ciencia y la razón. De todas las especialidades médicas, la psiquiatría es la menos consistente con métodos excesivamente científicos y la más cercana en materia de arte y humanidades, goza de ciertas licencias en el método y el lenguaje que utiliza con el fin último de permitir que lo más humano emerja como valioso. (11)

C. EL CINE COMO MODELO DE FLUJO DE CONSCIENCIA, UNA REFLEXIÓN PSICOPATOLÓGICA

El cine y la vivencia humana comparten, entre otros elementos, su unidad estructural básica, la imagen. Es decir, ambos están contruidos de la misma materia prima. Igualmente, ambos obedecerán a las leyes de la naturaleza pues están situados en el mismo ambiente, uno irrevocable, el tiempo y espacio. Los actores de ambos fenómenos también serán los mismos, objeto/s y sujeto. El cine como experiencia subjetiva e individual logra evocar estados emocionales intensos no sólo debido al grado de precisión con que representa la realidad; sino que precisamente también por la sensación de plasticidad que ofrece su inexactitud, pues éste, al igual que el pensamiento o representación cerebral, comparten el ser una construcción de la realidad. La forma en que la mente humana procesa el pensamiento y particularmente la memoria biográfica, será muy similar a como el cine es elaborado. Desde este precepto podremos aseverar que es posible utilizar al cine como un eventual agente terapéutico en psiquiatría debido a que su construcción obedece a principios estructurales propios de la configuración de la realidad como la concibe el cerebro humano, esta vez regalando alternativas individuales para nueva adquisición de sentido personal. (2, 12)

En el contexto de la investigación experimental de tesis diseñada para optar al grado de magister en cine y artes audiovisuales, en la cual en términos generales buscaremos probar la eficacia del uso de recursos audiovisuales y particularmente del cine como herramienta terapéutica en la depresión, nos parece importante reflexionar en torno a una de las principales ideas que originan, conducen y soportan esta hipótesis. A lo largo del presente capítulo haremos un esfuerzo por preguntarnos constantemente si el ser humano concibe y construye su mundo interno de la forma como lo hace el cine. Utilizando a la psicopatología como disciplina catalizadora principal de esta reflexión estableceremos un diálogo flotante entre algunos conceptos fundamentales de la psiquiatría, la psicología, el cine y la filosofía. (12)

En vista que la exploración que motiva y conduce este capítulo en particular será esencial e insoslayablemente subjetiva; con el fin de lograr que los hallazgos presentados presenten el menor sesgo posible, y fundamentalmente emulando y honrando al método que da vida a la psicopatología; realizaremos un esfuerzo metodológico con una aproximación fenotípicamente fenomenológica y ateórica, observando principalmente lo que se manifiesta. Es decir, que, salvo la permanencia de ciertos preceptos básicos de la ciencia, nos esforzaremos por establecer relaciones descriptivas libres de prejuicios y preconcepciones. Manteniendo cierta laxitud y distancia a la teoría de la imagen, la composición, el color, etc. De la misma forma en que un psicopatólogo explora la psique que se encuentra del otro lado del escritorio. Pues tanto en forma científico-positivista, pensamiento imperante en las neurociencias, como filosófico y trascendental, la búsqueda del origen de las imágenes resulta en despropósito. (12, 13, 14)

El cine en tanto experiencia logra gracias a su poder intrínseco, transmitir y reproducir la vivencia humana – revisaremos con mayor detención esta aseveración en el próximo capítulo-. (ver cap D.) Este poder está cimentado en sus propiedades básicas y estructurales, la fotografía; y sus propiedades técnicas, decantadas principalmente en el montaje; más sin dejar de lado el rol de la composición de los planos. No obstante, la idea del cine como realidad tal cual es, ha sido sometida a una larga crítica. Diremos que tanto el cine como nuestra representación subjetiva del mundo son ambos una construcción. (12, 15)

Las propiedades básicas del cine le permiten, a modo de registro visual, mostrar el flujo de la vida en su propio devenir, una existencia física cercanamente aproximada a lo concebido como real. Sus propiedades básicas y técnicas permiten reconstruir la realidad en una temporalidad y espacialidad francamente maleable. Diremos inicialmente que la “experiencia cine” obedece a un fenómeno más completo que una emoción, una sensación, un pensamiento, una idea o incluso que un constructo teórico detrás de un símbolo o que un significado tras un signo. La experiencia cine recrea, simula y representa una forma de ser-en-el-mundo, ofreciendo así múltiples alternativas a la realidad inmediata y trascendente. (10, 13, 15)

C1) ¿Qué es el cine?

Esta interrogante será importante pues para referirse a algo y reconocerlo en términos semiológicos debemos determinar algunas características que nos aporten ciertos límites conceptuales, esenciales y también específicos para llegar a los planteamientos que se sucederán a continuación. Esto sin el afán de responder a la pregunta, tarea que no pretendemos concluir, sino más bien por la riqueza de los hallazgos a los que nos permite acceder el ejercicio reflexivo en sí. (15)

A lo largo de su historia se han descrito y discutido varias definiciones de cine, es posible contemplar posturas algunas más puristas, otras más técnicas, e incluso filosóficas. En términos bastante prácticos diremos con cierta seguridad que el cine parece ser más que la suma de una construcción entre argumento, historia y sus personajes; y sin duda más que una sucesión de imágenes para generar movimiento. Ellie Faure fue uno de los primeros especialistas en estética de Francia que conoció la riqueza y novedad del cine, y lo definió como “una arquitectura en movimiento que consigue por primera vez en la historia despertar sensaciones musicales que se solidifican en el espacio, por medio de sensaciones visuales que se solidifican en el tiempo”. En esta sentencia, Faure, roza tangencialmente los conceptos de sensación, percepción, representación y memoria. (12, 16, 17)

Desde el punto de vista de la comunicación, el cine en tanto expresión artística, está diseñado en función de un espectador. Eisenstein lo definirá como un *montaje de atracciones*, aludiendo a un principio dinámico esencial en el cine, afirmando desde la acción que la realización cinematográfica es una construcción activa y no un reflejo estático de un acontecimiento con todas las posibilidades de actividad enmarcados en los límites de la acción lógica del pensamiento. Esta observación le permitirá avanzar conceptualmente a un nuevo plano, *el libre montaje de atracciones independientes arbitrariamente escogidas*, todo con el propósito de establecer ciertos efectos temáticos finales. En sus reflexiones sobre el montaje habla de un cine que explica, defiende la colisión articulada de los planos, acuña el término “cine-puño”, una suerte de escritura donde se refiere a la búsqueda, a través de la forma, de una respuesta activa por parte del espectador y le atribuye la intención de comunicar, de generar una reacción, un shock. Podríamos extrapolar de estas ideas el que sin intención de hacerlo introduce el concepto de representación, en términos de lo que el proceso cognitivo significa, en la construcción directa del cine. (12, 18)

Ya en sus albores el cine se refería y definía desde el efecto que genera en el ser humano como espectador. Kulechov lo describe y otorga su nombre propio a este fenómeno, luego Hitchcock, también aludirá al mismo: “*we call it cutting, but...*”. Ambos confieren al juego del montaje un rol importante a la hora de generar un shock psíquico. Kulechov también hizo propia y desarrolló una concepción del cine como un poderoso instrumento de acción sobre el espectador. Defiende una concepción del cine como cálculo de todos sus parámetros, entre ellos el encuadre, pero sobre todo el montaje, en el sentido de lograr dar una valorización de la expresividad del actor por simplificación y subrayado de la composición y el ritmo. (19)

Bazin destaca a la imagen como la unidad estructural básica del cine, afirmará que la piedra angular donde se sustenta el edificio cinematográfico es el poder de la imagen para revelar la epifanía de la realidad. Se refiere al cine como una ventana al mundo, lo define como un lenguaje. Al referirse a la imagen da valor a la puesta en escena. Dirá que la película no es sólo una ventana abierta al misterio ambiguo de la realidad, la que tiene un sentido en sí misma más no evidente, sino que es un artificio en manos de un autor. Define al cine como el *arte de lo real*, al reflexionar sobre el montaje deducirá que el realismo esencial del cine pasa por respetar la ambigüedad básica del mundo, respetando la capacidad de interpretación del mismo por parte del espectador. Para Bazin, el desglose clásico, automático e invisible de la realidad se asienta en una experiencia psicológica de carácter universal, a juicio nuestro se refiere a una suerte de selección sensorial que cotidianamente hace nuestro cerebro de manera natural. (15)

De la misma forma en que Eisenstein parafrasea el concepto de representación al aludir al montaje, Bazin, lo hará al referirse a la imagen y su *plasticidad*; logrando a través de recursos propios del cine como lo son la puesta en escena y el encuadre, generar elementos de representación cerebral. Lo que superará, en términos de la complejidad de los procesos cognitivos, a la mera percepción de una imagen neutra. Bazin le exigirá al filme que nos permita acceder a hechos reales; sin embargo, los mecanismos para ello deberán cumplir una norma básica: la de no manifestarse como tales. Le entrega cierto carácter de ambigüedad a la realidad a través de la manipulación y sensación de “inestabilidad” de la imagen. Esboza con esto el concepto de la existencia de un sujeto dispuesto en una realidad, que la vive y observa; en otras palabras, y probablemente sin la intención, se refiere a la presencia de un psiquismo, es decir, un Yo. (1, 12, 15)

C2) Reflexiones en torno a la imagen, la consciencia y el alma

Jaspers, uno de los padres de la psicopatología, dirá que esta ciencia basa su poder en su rigor metodológico. Utilizaremos su método fenomenológico para entender el cine de forma similar a como él hace con la psique humana. Afirmará que el objeto de la psicopatología es el acontecer psíquico consciente. “Queremos saber qué y cómo experimentan los seres humanos, queremos conocer la dimensión de las realidades anímicas... el dominio de la psicopatología se extiende así, también a todo lo anímico que se puede captar en conceptos de significación constante y de comunicabilidad...”. Nuestra intención será entonces concebir el acontecer psíquico de forma similar a como está concebido el cine. (12)

Como idea principal pensaremos a la imagen como una experiencia metafísica, pues es la atracción ejercida sobre el espíritu por la materia, al igual que el mito y el símbolo, pertenece a la sustancia de la vida espiritual, qué puede camuflarse, mutilarse, degradarse, pero jamás extirparse. Tomaremos distancia de concepciones litográficas, palpables o físicas, en ésta época en que la reproducción técnica permite mostrarnos con creciente fidelidad obras antiguas siempre faltará algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. Pensamos que al igual que el ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la reproductibilidad técnica y su materialidad, lo hace la imagen de la psique humana. (13, 38)

Las investigaciones sistémicas realizadas sobre el mecanismo de la mentalidad primitiva han revelado la importancia que tiene el simbolismo para el pensamiento arcaico, así como el papel fundamental que desempeña en cualquier sociedad tradicional. Afirmaremos que esta característica fundamental es lo que le permite ejercer un efecto en los seres humanos. Conocidas y bastante difundidas son teorías que aluden al poder que tienen las imágenes, Freedberg, afirmará en su libro que lleva este nombre, que “las personas se excitan sexualmente cuando contemplan pinturas (Síndrome de Stendhal) y esculturas; las rompen, las mutilan, las besan, lloran ante ellas, y emprenden viajes para llegar hasta donde están. Las imágenes logran generar respuestas sometidas a la represión por ser demasiado embarazosas, expansivas, toscas e inadecuadas; porque nos recuerdan nuestro parentesco con los iletrados, los zafios, los primitivos, los no desarrollados; y porque tienen raíces psicológicas que preferimos ignorar”. Descripción gráfica muy similar al lenguaje propio del inconsciente. (20, 34, 36)

Bergson, en su ensayo sobre la relación del cuerpo y el espíritu, afirma la realidad del espíritu y la realidad de la materia. Determina la relación entre ambas a través de un ejemplo preciso, la memoria. En relación a *La materia*, Bergson dirá que esta es un conjunto de imágenes. Y por -imagen- entendemos una cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama una representación, pero menos que lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la cosa y la representación. Introduce una concepción realista e idealista, situando a la imagen en la mitad del espectro. En sus propias palabras se refiere al Alma reflexionando sobre lo concreto y lo abstracto. (12, 17)

Jaspers, en su incansable búsqueda de la objetivación del alma, utiliza la figura “imagen” como vehículo y catalizador principal para sus indagaciones de carácter, si se quiere, algo más subjetivo. Con la propiedad que debe a su riguroso método afirmará “que el hombre como creador de obras espirituales, como creyente religioso, como ser que obra éticamente, trasciende de lo que puede ser sabido y conocido de él en la investigación misma”. Refiriéndose al alma aseverará que podemos hacérsela objetiva por imágenes y comparaciones. En realidad, permanece siendo lo que se abarca,

lo que no se convierte en objeto, sino que se nos aparece desde todos los hechos aislados vueltos objetivos. Dirá que el alma equivale a la conciencia, pero incluso esencialmente es también inconsciente, es devenir, desarrollo, diferenciación, nada definitivo y acabado. Una suerte de conjunto de imágenes en permanente modelación. Dirá que el alma no se puede captar como objeto con cualidades, sino como ser-en-su-mundo, como un todo del mundo interior y del mundo circundante. Si extrapolamos esta descripción fenomenológica a la experiencia cinematográfica podemos desprender que ésta parece ser profundamente anímica y exclusivamente humana. (12)

Simondon, por su parte, define a la imagen como el contenido mental del que se puede tener conciencia. Dirá que lo que caracteriza a la imagen es que se trata de una actividad local, endógena, que existe tanto en presencia del objeto; es decir percepción, como antes de la experiencia, anticipación, o después, como símbolo-recuerdo. De soslayo habla de procesos cognitivos como el anticipar, percibir y recordar, refiriéndose al aprendizaje, la percepción, la memoria y la imaginación. Afirmará con vehemencia que “las imágenes no son tan límpidas como conceptos; no obedecen con tanta ductilidad a la actividad del pensamiento; sólo se las puede gobernar de manera indirecta; conservan cierta opacidad”. Concibe a la “*imagen mental*” como un subconjunto relativamente independiente al interior del ser viviente sujeto en su nacimiento y define a la imagen como un haz de tendencias motrices, una anticipación a largo plazo de la experiencia del objeto que en el curso de la interacción entre el organismo y el medio se convierte en un sistema de recolección de las señales incidentes y permite a la actividad perceptivo-motriz ejercerse según un modo progresivo pues cuando el sujeto es separado nuevamente del objeto, la imagen, enriquecida con aportes cognitivos e integrando la resonancia afectivo-emotiva de la experiencia, se convierte en un símbolo, constructo más estable y elaborado que una imagen pura. (14, 21, 22)

Jaspers, reflexionando sobre la conciencia y el alma dirá que la primera es la manifestación directa de la segunda. Para él, la conciencia tiene triple significación: 1. es la interioridad de un vivenciar. 2. es objetiva, un saber de algo, y se halla como tal en oposición a una vivencia interior como lo inconsciente en donde no se produce todavía la escisión entre el yo y el objeto y 3. es autorreflexión (imagen), conciencia de un *sí mismo*, que experimento en verdad en la escisión objeto-sujeto con contenidos queridos, pero cuya vivencia no conozco expresamente y por no eso no atrae mi atención. (12, 14)

Al igual que Bergson, quien se refería a la imagen en relación con el realismo e idealismo, y haciendo referencia a esa misma dualidad; para Simondon, la imagen también se sitúa entre lo concreto y lo abstracto. Además, el segundo le otorgará poder a la imagen; puesto que ésta no es una realidad sin fuerzas, sin eficacia ni consecuencias; por ejemplo, en la meditación y el recogimiento, dirá que las imágenes que admite la conciencia pueden no ser virulentas, y no poseer más que un débil poder ideo-motriz. Pero, en la acción, en situaciones apremiantes, intensas, llenas de peligro, de necesidades, de deseos o de temor, las imágenes intervendrán con fuerza en la psique. Simondon establece una directa conexión entre la generación de una imagen mental y el afecto o emoción predominante en la vivencia; afirmará que la intensidad de los estímulos sensoriales y de las reacciones espontáneas proporciona un poder motriz a la imagen por ejemplo de la justicia, de la fuerza armada, etc., aun cuando estos aspectos concretos son solamente evocados y no percibidos. Malebranche se cuidaba del poder de las imaginaciones fuertes, puesto que sabía cuánto interviene la imagen en la conducta de la vida. En las situaciones de urgencia y de inquietud, o más generalmente de emoción, las imágenes toman todo su relieve vital y conducen la decisión; estas imágenes no son percepciones, no corresponden a lo concreto puro, puesto que para elegir hace falta estar a cierta distancia de lo real, no encontrarse ya comprometido; lo semi-

concreto de la imagen conlleva aspectos de anticipación (proyectos, visión del porvenir), contenidos cognitivos (representación de lo real, ciertos detalles vistos u oídos), finalmente contenidos afectivos y emotivos; la imagen es una muestra de vida y también una prueba de alguna ya cesada. En este sentido, la imagen, como intermediario entre lo abstracto y concreto sintetiza en algunos trazos cargas motrices, cognitivas, afectivas; lo que permite la elección pues cada imagen tiene un peso, cierta fuerza, y es por eso que podemos pesar y comparar imágenes, pero no conceptos o preceptos. Esta síntesis de imágenes es siempre una representación interna y personal, entendida como un proceso cognitivo al cual nos referiremos más adelante. (17, 22)

Como última reflexión en torno a la imagen diremos que éstas son percibidas por el sensorio y obran y reaccionan unas sobre otras en todas sus partes elementales según leyes constantes, que no son otras que las leyes de la naturaleza. Bergson, afirma que sólo el cuerpo puede ser conocido no exclusivamente desde afuera a través de percepciones, sino desde adentro por afecciones. Se refiere a las sensaciones, sentimientos. Dirá que *“todo pasa como si, en este conjunto de imágenes que llamo universo, nada realmente nuevo se pudiera producir más que por la intermediación de ciertas imágenes particulares, cuyo tipo me es suministrado por mi cuerpo”*. Introduce así la importancia de un cuerpo real, de un inevitable movimiento de éste hacia un devenir ideal, se refiere así al destino del yo, a la individuación del alma. (17)

C3) Vivencia del espacio y el tiempo

Espacio y tiempo son lo omnipresente en lo sensorial, no son primariamente objetivos, sino que comprenden todo lo objetivo. Kant los llama formas de intuición, pues de cierta forma sabemos que existen en la medida que los vivimos, y específicamente vivenciamos en ellos. Obedecen a una suerte de consenso intersubjetivo. Son universales, ninguna sensación, ningún objeto sensible, ninguna representación se da fuera de esas formas. Con el espacio y el tiempo realizamos la existencia interior total del mundo para nosotros presente. La vivencia espacial-temporal de la existencia no podemos superarla sensorialmente y no podemos tampoco abandonarla, sino que estamos siempre en ella. No son percibidos por tanto como otros objetos, sino que los percibimos con los objetos, y en la vivencia sin objetos todavía estamos en el tiempo. Espacio y tiempo no existen por sí; también allí donde están vacíos, los tenemos sólo en vinculación a objetos que los llenan o limitan. Espacio y tiempo, inderogables y originarios, existen siempre en la vida psíquica normal y anormal. No pueden desaparecer. Sólo son modificados como existen, en su manifestación, el modo de vivenciarlos, la apreciación de la extensión y de la duración. Es precisamente esto último lo que comparten el cine y la consciencia humana, la capacidad de vivenciar tiempo y espacio de manera individual, única; también comparten el atributo de manipular ambas variables, incluso a voluntad de un sujeto determinado; un autor en el caso del cine y un Yo, en lo que respecta a la conciencia. (12)

El cerebro tiene la capacidad de poder mantener una coherencia interna de la información recibida siguiendo las inferencias de la lógica racional que establece la estructuración y jerarquización mental de lo que se percibe como real en el espacio externo y que caracteriza una estructura de pensamiento conservada. Desde una concepción kantiana podemos analizar al espacio como *lo dado previamente*, es decir, como *“forma de la experiencia externa”*. Es el medio por el cuál es posible la disposición de las cosas, debemos pensarlo como el poder universal de sus conexiones. Al reflexionar sobre el espacio aparecerán nuevamente los actores objeto/s y sujeto antes comentados. Merleau-Ponty habla del *“espacio espacializado”* versus el *“espacio espacializante”*: el primero hace alusión a meros parámetros físicos, el segundo obliga a una

reflexión sobre las relaciones del término en sí mismo. De aquí nace el percatarse que estas reflexiones solamente viven gracias a la existencia de un sujeto que puede describirlas. Se incorpora de la idea un psiquismo, una conciencia, un yo que existe y piensa, capaz de procesar la información de su entorno, ordenándola y clasificándola para poder comprenderla y a su vez aprehenderla como conocimiento. Construye así un concepto abstracto, simbólico, que vendría a ser el espacio en la vivencia de mundo interno, más o menos fiel al verdadero espacio externo del cual el sujeto recopila la información que conceptualiza en su procesamiento. Por lo tanto, podemos postular que el cine puede ser capaz de recrear la vivencia tanto del espacio interno, como del externo en forma muy similar a como lo hace el Yo. (14, 21, 23)

La vivencia de espacio y corporalidad le otorga poder y referencia al Yo. Merleau-Ponty, abordando fenomenológicamente la percepción del espacio dirá que la constitución de un nivel espacial no es más que uno de los medios de la constitución de un mundo pleno: el cuerpo hace presa en el mundo cuando la percepción ofrece un espectáculo tan variado y tan claramente articulado como sea posible y cuando, al desplegarse, las intenciones motrices reciben del mundo las respuestas que esperan. Este máximo de nitidez en la percepción y en la acción define un suelo perceptivo, un fondo de la vida, un contexto general para la existencia de un cuerpo y del mundo. Siempre desde un análisis vivencial comentará que el espacio y en general la percepción, marcan en el corazón del sujeto el hecho de su nacimiento, la aportación perpetua de su corporeidad, una comunicación con el mundo más antigua que el pensamiento. (21)

Espacio y tiempo son reales para nosotros sólo con su repleción. Es verdad que los pensamos en la contemplación como vacíos, aun cuando nos representamos también vanamente en el vacío. Como vacíos tienen un carácter básico de naturaleza cuantitativa: dimensiones, homogeneidad, continuidad, ilimitabilidad. A pesar de poder separarlos conformarán un todo intuitivo que con cada repleción se harán cualitativos, analogando este fenómeno con el cine podemos afirmar que la película corre en el cinematógrafo, el registro se hará cualitativo cuando se plasme una imagen, antes será cuantitativamente correspondiente al espacio de un cuadro en el rollo de celuloide. Jaspers dirá que tiempo y espacio pertenecen el uno al otro, sin embargo, son radicalmente distintos uno del otro, el espacio es multiformidad de la misma especie; y el tiempo, un acontecer sin espacio. Ambos son la separación del ser alejado de sí mismo; el espacio, lo contiguo; el tiempo, lo sucesivo. (12)

C4) Consciencia del transcurso del tiempo

Para los fenómenos de la vivencia del tiempo son esenciales los siguientes elementos: A) el saber acerca del tiempo no es una vivencia del tiempo propiamente tal, sino la de estar dirigido a, de un devenir. B) la consciencia del transcurso del tiempo es *una vivencia de continuidad originaria* (*La durée* de Bergson, *el temps vécu* de Minkowski). C) consciencia del presente como realidad entre el pasado, lo que llamaremos memoria y el futuro como esbozo. D) finalmente existe la vivencia temporal de la ausencia del tiempo, del ser como eterno presente, como superación del devenir, la imagen estática, la que se encuentra encarnada en la fotografía. (12, 17, 23)

La experiencia del transcurso momentáneo del tiempo oscila de manera comprensible. La ocupación interesante, variable e incesante da a la consciencia una idea de cómo pasa el tiempo rápidamente; la desocupación, el vacío en acontecimientos, la espera, produce el sentimiento de que el tiempo pasa lentamente y causa aburrimiento. El montaje como tal tendrá un papel

fundamental en la recreación del transcurso del tiempo y su velocidad, tópico que trataremos con mayor detención en el próximo capítulo. (12, 14, 23)

El cine es un arte multidimensional capaz de afectar nuestra estructura neurofisiológica de distintas maneras. El estímulo constante de imágenes en movimiento le otorgará a la representación el carácter de realidad debido a su naturaleza de innegable y “evidente” de continuidad. Como mencionamos anteriormente, los estímulos y particularmente las aferencias audiovisuales vagas o incompletas serán repletadas por la memoria perceptiva, la cual siempre requerirá de la presencia de un afecto y un Yo pues éstos son necesarios para generar memoria. (2)

El ambiente objetivo es una imagen del mundo. Las variables tiempo, espacio y la interacción que realiza un cuerpo en este continuo se representa fielmente en el modelo clásico de cine. Esta imitación o recreación de la estructura consciente permite al cine influir profundamente en el cerebro. (19)

Refrendaremos la fenomenología jaspersiana afirmando con cierta propiedad que existe el alma; existen el sujeto, los objetos, el tiempo, el espacio y un Yo. El cine como representación de la realidad falla, al igual que la conciencia, en lograr ser un registro completamente fidedigno de lo real. Ambas construcciones son representación, y como tal vivencias únicas, individuales, maleables, íntimas y propias, y por lo tanto postulamos que son capaces de movilizar profundamente la forma de ser-en-el-mundo de un individuo. (12)

D. LA TRANSMISIBILIDAD DE LA VIVENCIA EN LA OBRA FÍLMICA: el poder del lenguaje visual del cine.

Según Foucault, el poder más grande de todos es aquel que no se toma por la fuerza, por ejemplo, el poder divino es inherente al Dios, no lo reclama ni lo posee. Sin el directo afán de otorgar caracteres de divinidad al cine diremos que goza de un poder innato, no lo busca, pero lo posee y éste es la transmisibilidad de la vivencia humana. (24)

En el presente capítulo intentaremos determinar bajo qué variables el cine logra generar el impacto y poder que con justicia se le atribuye a través de algunos ejemplos clásicos de la historia del cine.

Las imágenes estáticas generan y/o reproducen respuestas emocionales en quienes las observan; y a pesar de ser un fenómeno bellísimo o completamente repulsivo es incompleto en la interacción, lo bello se observa desde una tercera posición, se admira, no se logra sentir propio. Lo puramente repulsivo genera rechazo. Las emociones corresponden a respuestas atribuibles a mecanismos relativamente básicos desde el punto de vista neurobiológico, especies filogenéticamente inferiores pueden presentar respuestas similares. No obstante, la construcción de una vivencia obedece a un proceso bastante más complejo. Ya comentamos que a través de la sensorpercepción y la representación nos conectamos con el mundo externo e interno; y que nuestro sensorio es una de las herramientas imprescindibles del vivenciar. Comentamos también que la capacidad de vivenciar tiene como cualidad fundamental el ser un fenómeno exclusivamente humano, que obedece al resultado de una funcionalidad yóica que se alimenta de una continuidad biográfica. (1, 12, 20)

A diferencia de otros fenómenos, la obra fílmica no puede ser dividida en lo que es su forma versus su contenido, diremos que su forma será parte del contenido y viceversa, por lo tanto, no será posible esta escisión; sin embargo, de alguna manera pondremos en tensión ciertos elementos para movilizar nuestra reflexión. El cine, concebido como imagen, movimiento y ritmo logra transmitir vivencias gracias a lo visual, trascendiendo el mero entretenimiento que significaba el teatro en los tiempos de inicio del “séptimo arte”, término acuñado por Ricciotto Canudo, quién describe al cine como un instrumento de nuevo lirismo; éste último afirmará: *“el cine es a la vez la fusión de las artes plásticas y las artes rítmicas, de la ciencia y el arte; lamentablemente pesan sobre él inmemoriales tradiciones literarias y teatrales”*. Le otorga un destino místico, pues el cine desarrolla lo inmaterial y es capaz de representarlo. Lo mismo hará Epstein quién, por ejemplo, en su obra fílmica *“Six et demi, onze”*, sobre la cual comentaremos algo más en los próximos párrafos, muestra explícitamente otras formas de arte visual; exponiendo frente a la pantalla secuencias de considerable duración con escenas que contienen teatro, danza y fotografía, haciendo una clara alusión a la diferenciación y especificidad a lo que no es el cine, y hacia donde debe apuntar. (16, 30)

La “atracción” del cine, entendida en términos Eisenstenianos, juega un rol importante en la transmisión de la vivencia, lo que logra llamando y manteniendo la atención del espectador a través de distintos canales sensoriales, creando realidades complejamente desarrolladas, logrando mayor similitud con la forma en que la consciencia humana concibe lo real. En esta concepción del cine serán fundamentales elementos básicos del *-ser-en-el mundo-* como lo son el espacio y el tiempo; la “parte viva”, la entregará el movimiento; sin embargo, no basta con este último; será toda la construcción fílmica necesaria para lograr este propósito. Es allí donde adquiere importancia el ritmo, donde el montaje será fundamental para recrear el conflicto gráfico. (14, 18, 23)

Utilizando algunos de los conceptos antes señalados nos volcaremos en un análisis de la forma y el contenido estructural del cine dejando entre paréntesis la narración dramática de “lo que sucede”; enfocando el esfuerzo descriptivo y cognoscitivo en “lo que acontece” en la pantalla, será una búsqueda exhaustiva de una narración netamente visual. En relación a las obras que haremos alusión, preferiremos material audiovisual que privilegie la forma cinematográfica por sobre el contenido dramático de la obra.

Como lúcidamente afirma E. Souriau (en la cita a la que hace referencia H. Agel en 1962); *“el verdadero hombre de cine es aquel para quien un dato cualquiera, aunque sea completamente abstracto o puramente moral o sentimental, se traduce de inmediato y se expresa soberanamente por hechos fílmicos, por las sombras, luces y formas que se mueven en la pantalla”*. De esta cita se puede desprender la poderosa importancia fenomenológica que se le atribuye a lo que acontece frente a la pantalla, lo que percibe el observador serán estímulos o aferencias visuales que cambian frente al espacio inmediato del espectador, lo que acontece frente a la pantalla se sobrepone a la narración racional que va de la mano con este relato visual, los hechos fílmicos, sus herramientas, los elementos que lo hacen propio y tal son precisamente los que logran entregar esta frescura sensorial que requiere el yo para generar la reverberación de la emoción y eventualmente, un auténtico acercamiento a la transmisibilidad de la vivencia. (25)

D1) “Visualismo” en el cine

Este concepto, corriente, o movimiento si se prefiere, nace en contraposición a las preconcepciones y prejuicios que se tenía con respecto al cine en sus orígenes; su muchas veces

indeseada comparación con el teatro, y otros géneros artísticos y literarios. A través de las descripciones de Louis Delluc, Germaine Dulac - *“es necesario buscar la emoción en el sentido óptico puro”*- y otros teóricos que comparten esta concepción del cine, estableceremos puntos dialécticos entre la importancia de la imagen, y particularmente la imagen en movimiento ritmado como generador de emoción y por tanto acción en la actividad psíquica humana. Delluc define al -visualismo- como *“el conjunto de los procedimientos de escritura cinematográfica que llega a expresar estados de ánimo y realidades emocionales”*. Para Dulac el cine es un arte autónomo que debe liberarse de las servidumbres y prejuicios que lo ahogan. (15, 16)

El cine, existe en la medida que es observado, es un mensaje que para lograr ser tal debe ser recibido por otro. Para Dominici el poder o eficacia de las imágenes se debe a una cierta identificación entre quiénes las miran y lo que ellas representan. Recordemos que, para Bergson, las imágenes son realidades que se encuentran en algún lugar del espectro entre lo que realmente son, lo percibido y su representación. El cine busca crear, y acá el concepto de creatividad Minkowskiana, entendida como el resultado de la abducción de fenómenos propios del mundo de las ideas translocados exitosamente hacia la realidad, adquirirá un poderoso y preciso sentido. Un mundo para el Yo del espectador, el que puede ser imaginado, inventado, fantástico o real. El creador de la obra cinematográfica buscará entonces traer desde el mundo de las ideas, no sólo una nueva realidad; sino también una nueva forma de situarse en esta creación. Edgar Morin afirmaba que la *“poesía del cine se confundía a la vez con la evocación de un mundo imaginario, de una superrealidad más verdadera que la realidad”*. Idea que comparten Schwob, Clair, Pulac, Faure y Epstein. Este último le otorgará al cine el carácter de nuevo, lo dotará de originalidad y creatividad, lo que en un mundo dogmático y esclavo de lo tangible fue considerado tan revolucionario que se le comparó con herejías o actos demoníacos. (14, 16, 17, 18, 20)

La importancia del relato visual se aprecia con gran riqueza, por ejemplo, en la connotada obra de Fellini; *“La Dolce Vita”*, la cual al momento del estreno fue justamente criticada por tener un excesivo contenido visual por sobre su riqueza dramática. La secuencia en la cual Marcelo logra “salirse con la suya” y tener un momento a solas con Sylvia, presenta una narrativa fundamentalmente visual, es un encuentro íntimo entre dos personas que no comparten el mismo idioma, esto lo logra utilizando recursos visuales propios del cine en forma magistral.



No será necesario analizar con detención el parlamento de cada uno de los personajes, su interacción en diálogos o los eventos que acaecen; pues la historia que viven y sienten se trasmite cabalmente a través de lo puramente observado, en esta secuencia la parte dramática propiamente tal juega un rol francamente secundario. Un diálogo escueto, un transcurrir de eventos superfluos, incluso absurdos, no son un obstáculo a la hora de comunicar fielmente la vivencia de lo que ocurre en el acontecer psíquico de los personajes.



D2) Acción y situación

Al reflexionar sobre esta dicotomía, siempre teniendo como punto de partida lo que acontece frente a la pantalla, logramos poner en contexto la necesidad de darle importancia al lenguaje cinematográfico para el logro de la transmisibilidad emotiva y vivencial que se busca en el espectador. Esto será jerárquicamente igual o superior a la dramatización; este último concepto generará a la postre confusión entre acción y situación. Canudo, refiriéndose a lo propio y patognomónico del cine, le entrega más importancia al ánimo, al mundo interno, a la vivencia de los protagonistas por sobre el contenido de las epopeyas que sorteen.

Dulac, habla del concepto de *cine puro* consistente en buscar la pureza del movimiento mismo, el que no necesariamente estará al servicio de la narración funcional de la historia dramática. Y lo podemos ver en su obra *“Arabesques”* (1929) donde presenta un montaje casi onírico, muy experimental para la época, utilizando juegos con lentes y luces, realizando primeros planos a objetos, etc. (16)

D3) La importancia del concepto de movimiento/quietud en el manejo del tiempo (velocidad) y la dualidad vida/muerte.

Para Dulac, el movimiento es el alma del cine, lo define como la ilustración artificial que se le otorga al desarrollo natural de las imágenes. Como si el movimiento las dotase de color y vida al determinarles un sentido. Es así como le da al movimiento una connotación de pulsión vital, libidinal, afirmará que el cine nos enriquecerá y nos asociará a la vida cósmica; *“sentimos visualmente la dificultad que tiene un tallo para salir de la tierra y florecer”*. El *ralentí* tiene la función de revelar los reinos de la naturaleza y sus secretos, aparentemente ocultos para el ojo humano desnudo. El uso de los cambios de velocidad del movimiento de un cuerpo nos regala la *“conciencia del tiempo”*. Esta conciencia, según Bergson contiene la duración indivisible y sin objeto que es la condición de la existencia. Pensar el tiempo, corresponderá entonces a entrar en el devenir del mismo. Por lo tanto, podemos concebir a la imagen fija como un análogo de la muerte, lo estático, lo que no puede cambiar, reafirmando al movimiento como un impulso vital que *“viaja”* en el tiempo. Aristarco, añadiría a esta idea que el movimiento o la acción cinematográfica debe ser la *“vida”* del filme y esta acción no debe limitarse a las personas humanas, sino extenderse al dominio de la naturaleza y el sueño. Una vez más y en otras palabras, la imagen en movimiento es similar a la vida, al devenir y la foto, a la muerte, a lo estático. (14, 16, 25)

Para intentar ilustrar la reflexión comentaremos brevemente la secuencia inicial de la película *“Six et demi, onze”* (1926) de Jean Epstein. Filme que piensa el cine en su especificidad, es más el título de la obra es la medida de la imagen fotográfica estándar lo que sin duda nos invita a una reflexión ontológica de la imagen. Nos apoyaremos en este film pues la narración es sobre todo visual y se articula según una compleja modulación de algunas imágenes fundamentales, como la luz del sol, la máquina fotográfica, la fotografía y el rostro de la mujer. (30)



(1er plano)

En el primer plano de la secuencia inicial aparece justamente una cruz y un cementerio, adelantándonos que reflexionará sobre la muerte. Luego vemos a Jerome en la tumba de sus padres. El film comienza con un montaje lento, donde incluso los elementos de los planos, especialmente los personajes, parecen prácticamente inmóviles. La sucesión de estos 4 largos y quietos planos nos comunican con su cadencia estática la vivencia de muerte. El cuarto plano es prácticamente un retorno al plano uno, intensificando la sensación de quietud, de no avanzar, en el fondo reafirma la “acción” de morir, esto lo hace retornando a una imagen no sólo estática, sino inicial, genética u original.



(2do plano)

(3er plano)



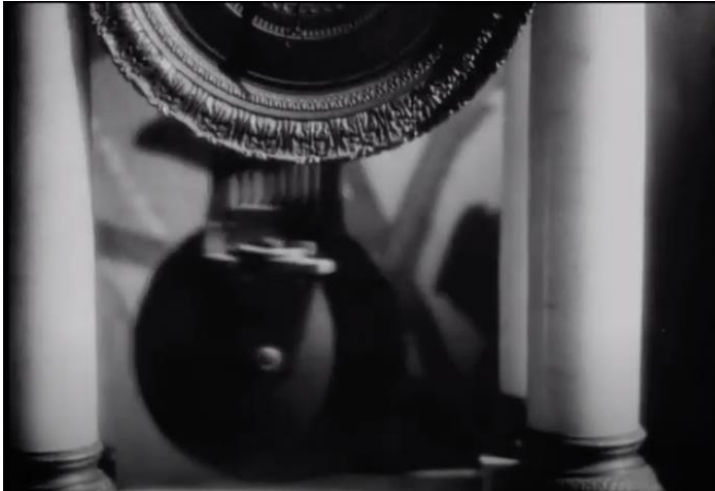
(4to plano)

Esto se verá en franca contraposición cuando en el 5to plano de la secuencia observaremos un movimiento acelerado, con gran vitalidad, y no sólo eso sino además se nos presenta una máquina de escribir, simbolizando los inicios de la escritura, de la historia y de la vida humana como la concebimos hoy. Impresiona como un plano con poca información visual, pero destaca al estar pletórico de un lenguaje simbólico, cargado de significado afectivo y de trascendencia.



(5to plano)

En esta corta secuencia Epstein, logra conjugar el concepto de muerte y finitud de la existencia en el tiempo, incluso es explícito mostrando el plano detalle de un reloj en los primeros minutos de transcurrido el film. El uso de primeros planos a objetos, hoy conocidos como plano detalle fue un recurso de vanguardia utilizado por Epstein.



En términos generales, la escena que sigue a la del cementerio está dotada de bastante movimiento rítmico y acelerado, incluso en un momento el actuar de las figuras humanas se compara con una colisión de vehículos motorizados, haciendo un rápido corte que muestra por segundos un plano general de la intersección entre dos calles. Epstein, quizás el más filósofo de los cineastas dirige su investigación hacia una figuración dominada por los principios de la repetición, la variación, la inversión y la simetría. Para él siempre fueron fundamentales las dualidades, y la más grande, importante e inquietante para el ser humano será la dualidad muerte/vida. (14, 18)

La constelación del doble aporta, gracias a los roles atribuibles al espejo y a la máquina fotográfica, una dimensión metalingüística, se refiere a lo que no podemos ver a simple vista a pesar de repetirse y ser trascendente para comprender funcionalidad narrativa de la obra; nuevamente haciendo un guiño al concepto de muerte, como lo que está ahí y a la vez no existe. La imagen fotográfica tiene un carácter revelador, esto lo cree-sabe Epstein y lo expone en este film; realiza una analogía entre la imagen fija, inalterable y la muerte; puesto que “la revelación del negativo fotográfico” esconde la oculta motivación del suicidio de Jean y devela también la verdadera identidad de Mary. El carácter de “revelación” de estas imágenes otorga la connotación de completación, la pulsión última del ser humano; es decir la muerte o el cese de la existencia. La figura del doble o la repetición también se evidencia en la historia misma, existe una suerte de sustitución o reemplazo de Jean por su hermano Jerome, sustituciones que recuerdan las sucesiones de mandatos reales, los que únicamente ocurrían ante la muerte del predecesor. (14, 18, 24, 25, 26)

Es así entonces como serán los parámetros visuales cargados de fuertes componentes afectivos, y en este particular caso incluso arquetípicos; las fuentes de tensiones, dinámicas, flujos, periodicidad, secuencialidad y finalmente ritmo; los principales “relatores” de lo que acontece. (23)

D4) Reflexiones sobre el montaje y el ritmo

Diremos que existe un ritmo espacial y uno temporal. El carácter bifásico del ritmo en el cine está dado por la interacción entre el espacio y el tiempo. Habrá entonces una rítmica espacial, entendida como la disposición y movimiento de los elementos en un mismo plano; y un ritmo propiamente tal, corrientemente entendido como la interacción temporal de estos planos. En otras palabras, podríamos afirmar que el doble el ritmo de la obra fílmica nace de la artística conjunción

entre el ritmo que existe entre los sucesos que ocurren delante de la cámara, y un ritmo extradiegético, si es posible hacer la analogía, que estaría representado por el montaje. (23)

Guido Aristarco, quién al igual que otros teóricos mencionados al inicio de este ensayo, afanoso por circunscribir a la obra cinematográfica como tal, rehusando toda estética externa y buscando la suya propia, quizás sin el propósito particular de hacerlo, en su obra “cinematografía integral”; realiza un acercamiento al concepto de ritmo cinematográfico, otorgándole una fundamental importancia. Afirmará fehacientemente que la expresión de un movimiento dependerá en gran parte del ritmo y lo definirá como el desarrollo de un movimiento constituido por un elemento físico y un elemento afectivo. (16)

El montaje es una idea que nace del enfrentamiento entre dos fragmentos, sabemos que su sumatoria es más que la cuantificación de cada uno de ellos, es una dialéctica de dos más fenómenos desprovistos de vida en sí mismos, pero que, no obstante, dialogan para construir uno completamente nuevo y lleno de vida en términos de movimiento. El montaje será entendido, entonces para la conciencia como un constructor de “realidades fílmicas”. Realidades que serán más ricas que una mera estimulación sensorial, pues el montaje entrega ya elementos de representación al espectador, podríamos decir que si establecemos una linealidad entre el estímulo y la respuesta que genera éste; el montaje participaría asistiendo al cerebro también en el proceso cognitivo que significa la representación, la que volviendo a lo comentado en los puntos anteriores, estará siempre ligado a lo afectivo; como a la vez estimulando el mismo sensorio, justamente a través de esta acción. Es decir, no interrumpirá la interacción con el espectador en ningún momento. Servirá a modo de “Yo auxiliar” que se compartiría entre el director y el espectador, favoreciendo así la transmisibilidad de la vivencia. El ritmo y el montaje tienen su importancia en la vivencia, en la significación y en la construcción de una “narrativa visual rítmica”. El dispositivo cinematográfico se orienta, por tanto, a recoger las evoluciones de los interiores en su mutabilidad. Siendo más precisos, con el montaje rítmico, el cineasta consigue concretar por primera vez la idea del “flujo de conciencia”. (14, 23, 25)

Gilles Deleuze, filósofo francés del post estructuralismo, describe que el pensamiento opera como opera el cine. Incluso relaciona incipientemente las neurociencias con el cine. El cine comienza entonces a ser un elemento pensante. Dirá pues, que el pensamiento tiene forma cinematográfica. En su libro “Imagen-movimiento” pone en cuestión esto, llevando la reflexión a un plano filosófico y también, científico. No existe para él duda, la mente interactúa con las películas. En su libro, “Imagen-tiempo”, describe la particular adquisición de cierta “músculos corporal”, otorgándole así consistencia conceptual. Podemos de esto desprender que la motricidad conlleva a una subjetividad observante, lo que por ejemplo en física, se determina en forma arbitraria y se conoce como punto de referencia, el cual si continuásemos con este ejercicio de extrapolación podría ser muy similar al concepto del Yo. (27, 28)

Bergson, fue el primero en acuñar el término imagen-movimiento, pero en su análisis éste lo relaciona con el pensamiento y no directamente con el cine, dirá que el cine es una fantasía de movimiento, muy similar conceptualmente a una ilusión. Afirmar entonces que el movimiento no es la suma de los cortes, y que por tanto no sería un ejercicio meramente perceptivo. El cine, para Bergson, es un falso movimiento, una ilusión, una sucesión ficticia de acontecimientos. Sin embargo, debemos recordar que Bergson se refiere al cine en su nacimiento, no permitió criticarlo como funciona actualmente. Deleuze añade el concepto de montaje, afirma que a relación entre los planos no es mera continuidad, sino que esta relación es la que construye el movimiento,

transformándolo en algo más complejo que una simple sucesión de imágenes. Para Deleuze, existen formas de manejar el movimiento, representadas por el montaje, describe 4 tipos. Los que pueden ser relacionados con distintas estructuras del pensamiento, normales y/o patológicas. (17, 27,28)

Montaje americano: Propio del cine de Griffith, de origen norteamericano, montaje tipo *raccord*, existe continuidad concreta de las imágenes, el corte no debe notarse y el montaje debe velar por esto. Diremos que corresponde a un montaje orgánico. Se intenta ocultar la cámara, el corte. Logrando un flujo ininterrumpido para el espectador. Muy similar al pensamiento de tipo concreto y circunstancial, en el cual se observa un abundante flujo de ideas que se encuentran relacionadas entre sí, pero que pueden ir distanciándose del concepto que se desea transmitir, dando múltiples rodeos, aunque finalmente logran retomar el tema inicial. En este tipo de pensamiento se usan excesivos detalles para describir simples eventos, lo que en el observador produce la impresión de que al paciente se le dificulta distinguir lo esencial de lo accesorio. También se lo denomina pensamiento detallista.

Montaje dialéctico: De origen soviético. Descrito inicialmente por Eisenstein. Vertov habla de un movimiento que rompe la armonía de la temporalidad. El objeto se muestra poco orgánico, inorgánico. Muy similar al pensamiento tendiente a la laxitud, en el cual la asociación de las ideas parece no tener un hilo conductor claro, determinado y que respete las leyes de la lógica.

Montaje cuantitativo: De origen francés, representado por Abel Gance y Epstein. Montaje de tipo mecánico. Consiste en generar un movimiento mecánico o algorítmico. La película entendida como máquina que organiza sus partes como un motor. Es importante la medición de metrajes, tiempos, etc. Cine aritmético, matemático. Como ejemplo tenemos el filme de Abel Gance, La rueda. Los planos se relacionan entre sí de forma mecánica e incluso geométrica. Escuela cartesiana de montaje. Desde el punto de vista de la psicopatología del pensamiento es muy similar cualitativamente al concretismo reificante, donde se les otorga cierta corporalidad y espacialidad a las ideas, siendo muchas veces esta característica más poderosa jerárquicamente que el contenido mismo de estas ideas.

Montaje del expresionismo alemán: también llamado montaje de la luz o lumínico, descrito por Fritz Lang. Como ejemplo tenemos "El gabinete del Dr. Caligari" de Robert Wiene. El montaje obedece al movimiento de la luz, juega con una luz que va mostrando elementos inicialmente oscuros. Los objetos y sujetos se iluminan o no. En general busca iluminar la oscuridad, concepto similar a la individuación de Jung. En el encuadre es donde se ve la luz y cómo los objetos y personajes interactúan con esta luz. La luz da el flujo de las imágenes. El problema de la luz nos hace olvidar los cortes.

El expresionismo alemán es más que la luz, es el manejo del espacio, es gótico, los objetos aparecen/desaparecen en el espacio, el que cambia en relación con la luz. Muy similar al pensamiento crepuscularizado, en el cual la vivencia no abarca el todo, sino que se va estrechando dando atención a algunos elementos y a otros no.

Diremos entonces, que estos distintos tipos de montaje justamente representan distintos tipos de estructura del pensamiento. Pues la relación que se establece entre las imágenes para generar determinado movimiento, se rige por las mismas leyes de asociación que tienen las ideas entre sí para generar un determinado flujo de pensamiento. La forma en que el pensamiento normalmente asocia las ideas, podemos decir que corresponde al montaje. El montaje viene a resolver el problema del movimiento. Los 4 tipos de montaje resuelven a su modo este problema.

El conflicto de imágenes constituye el montaje, el montaje otorga el ritmo. Para Deleuze, la mirada no es natural, es aprendida. Por lo tanto, el cine y las artes plásticas crean miradas.

El aparato psíquico se ve influenciado por formas de carácter visual. El cine busca una forma de asociación visual que crea miradas y por lo tanto pensamiento, no obstante, su origen será siempre intuitivo, y por tanto propio, personal y cargado de afecto. Esta poderosa impresión intuitiva logra ser accesible para el cerebro gracias al lenguaje visual. Diremos que el cine no reproduce la forma en que vemos la vida, sino cómo nos sentimos en ella. Lo más importante serán el encuadre y el montaje en la construcción de un filme. El encuadre como la caligrafía, el montaje, escritura. Lo mismo para el pensamiento, que posee contenido y forma. La imagen es la manera en que nos relacionamos con la materia. El cine le agrega el movimiento y, por lo tanto, pensamiento. Lo que se mueve es la mente. Diremos entonces que el movimiento de las imágenes en el montaje del cine se parece a las asociaciones que hace el pensamiento de curso conservado, es decir, conserva una meta comunicativa a través de unión de representaciones que irán conformando ideas. Por lo tanto, podríamos aventurarnos a plantear al plano como la idea y al montaje como el flujo del pensamiento, es decir la forma de asociación de estos planos, lo que a la postre no será otra cosa que la interacción de estas ideas. (23, 25, 26)

En suma, el cine como expresión artística general y el filme como obra audiovisual particular, con sus características propias y únicas; utilizando todas las herramientas que lo definen y constituyen; es decir, técnicas de manejo de cámara, encuadres, iluminación, montaje, etc, será capaz de transmitir, recrear y generar vivencias humanas finamente elaboradas en el espectador. Logrando incluso representar realidades inconscientes en el receptor del mensaje. Esto lo logrará el cineasta a través de una compleja configuración armónica o no de los elementos que acontecen, suceden y participan en la pantalla. (16, 19)

E. LA FANTASMAGORÍA DE LA IMAGEN TRAUMÁTICA: una reflexión psicodinámica.

E1) Filmar lo imposible, representar lo irrepresentable.

En busca de un análisis más psicodinámico, será importante analizar sobre lo que representa y significa el dolor para los individuos vivos y pensantes; y ulteriormente cómo es que la imagen, fenómeno espiritual y antropológico, entendida también como unidad básica estructural de la conciencia y el pensamiento, logra cumplir con su deber intrínseco, al ser la única existencia capaz de ilustrar este sufrimiento violento, y fragmentario del ser humano. Más, no nos referimos a cualquier tipo de pesar, sino a aquel sufrimiento mayúsculo, letal y/o traumático, ajeno a terrenos de la conciencia y que adquiere, por consiguiente morfologías monstruosas, terroríficas, fantasmales, inhumanas; y luego sobre cómo sería posible representar o testimoniar elementos de la realidad, los que por su violencia extrema resultan ser demasiado perturbadores, tanto para ser filmados a modo de documentación o registro, por el dilema moral inherente que esto que reviste, como para ser representados de manera ficcional en la pantalla. Nos preguntaremos, entonces: ¿Es posible y también necesario filmar el sufrimiento, representar el dolor? (33, 34, 37)

Filmar el sufrimiento a priori es prácticamente imposible pues como tal es una existencia etérea, personal, propia, única, irrepetible, connatural al hombre y al Yo, entendido este último desde el punto de vista psíquico. Será posible, y existen vastos registros fílmicos, filmar hechos o eventos que conocemos pueden ser padecidos. O quizás recurriendo al muy buen uso del lenguaje y los recursos cinematográficos sea factible poder representar la tristeza, siempre y cuando ésta se logre delimitar, elaborar, medir u otorgarle cierto grado de severidad. No ocurrirá lo mismo con el sufrimiento o la experiencia de violencia extrema debido a que los mecanismos que lo/la transforman primero en vivencia y luego en memoria para nuestro aparato psíquico, son diferentes y están directamente relacionados con procesos mentales característicos y propios de la experiencia traumática. Mecanismos de defensa desarrollados en torno a la disociación, fenómeno descrito originalmente por Freud en sus estudios sobre la histeria, y posteriormente extrapolado al estrés postraumático, que él llamó “neurosis de guerra”. (33, 36)

Si bien no obedece a uno de los objetivos de la presente reflexión será necesario establecer una comparación fenomenológica entre lo violento por su agresividad versus lo violento por su desaparición o inexistencia total. Desde el punto de vista psicodinámico existen importantes diferencias entre las carencias, los conflictos psíquicos y el trauma. Esto será fundamental para trazar el puente necesario para transitar desde el terreno de lo traumático, incidental e inesperado, a la tierra de la carencia parcial o total característico de la histeria. Cabe destacar que investigadores del trauma y la resiliencia concuerdan en que el evento traumático será metabolizado en función del ambiente y entorno general del individuo que lo padece, funcionando éste junto a la psique del sujeto, ambos elementos actúan como superficie de inscripción del testimonio de este sufrimiento, lo que permitirá dar forma a este fantasma/monstruo psíquico para así adaptarlo a la biografía personal del individuo de manera no mórbida, sino adaptativa o incluso resiliente. (36)

Para el psicoanálisis, el trauma o traumatismo psíquico, se define como un acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por su intensidad, la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente y el trastorno y los efectos patógenos duraderos que provoca este evento en la organización psíquica. En términos económicos, el traumatismo se caracteriza por un aflujo de excitaciones excesivo, en relación con la tolerancia del sujeto y su capacidad de elaborar psíquicamente dichas excitaciones. Trauma y traumatismo son términos utilizados ya antiguamente en medicina y cirugía. El vocablo “trauma”, que deriva de la unión de las palabras en griego, “herida” y “perforar”, designa una herida con efracción; traumatismo se reservaría más bien para designar las consecuencias sobre el conjunto del organismo de una lesión resultante de una violencia externa. Organización etimológica muy similar al concepto de locura, originalmente asociada a la presencia de estados psicóticos, que sería el resultado de alguna vez haber estado loco. La “herida” mal cicatrizada que significa el trauma psíquico, ofrece soluciones de continuidad para el acceso de imágenes fantasmales y mal elaboradas por la conciencia, las que se expresarán en forma de síntomas y/o conductas aberrantes, monstruosas, caricaturescas, teatrales, regresivas, bizarras, más siempre reales. Gracias a su naturaleza cruenta y real, las imágenes de la *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, que posee contenidos de poses, ataques, gritos, actitudes pasionales, crucifixiones, éxtasis y todas las posturas del delirio, logran acercarnos a la comprensión dinámica de estas existencias. Parece como si todo estuviese encerrado en esas fotos porque las imágenes, reveladas por la fotografía eran capaces de cristalizar idealmente los vínculos entre el fantasma de la histeria y el fantasma del saber. Es entonces la fotografía quien va a rescatar a estas pacientes histéricas, dejando una huella imborrable de su padecimiento, lo que se traduce en un auxilio para el dolor allí descubierto y también develado. Este acto tendrá un rol antropológico al permitir generar una imagen tangible del dolor psíquico. (32, 33, 36)

Pensamos entonces que el concepto de imagen, entendida de esta forma, obedece a lo que en psicopatología se entiende como una representación, que no son otra cosa más que imágenes surgidas en la conciencia, reconocidas como un producto de sí mismo, son íntimas, carecen de vivacidad y nitidez, dependen totalmente de la actividad psíquica y se modifican por la voluntad. La representación, insistimos, es la materia prima con que trabaja el pensamiento, su unidad básica funcional y estructural. Los objetos concretos y determinados se viven como percepciones y se actualizan en forma de representaciones. La representación a diferencia de la percepción, se refiere a algo anteriormente percibido, o también a algo inventado. Las primeras son las representaciones mnémicas y las segundas, las representaciones de la fantasía. En la representación mnémica, la percepción que el sujeto actualiza, si bien no es idéntica a la percepción que vivió antes, es muy semejante a ella. Es experimentada como un producto real, con la evidencia de que corresponde a algo ya vivido anteriormente. En las representaciones de la fantasía, propias de fenómenos relacionados con mecanismos de defensa en torno a la disociación y la escisión descritos en el trauma y en la histeria, se aprecia una variación de aquello que fue percibido, reacción que se da en relación a la representación fantasmagórica de un recuerdo caótico, y no a la sensación primaria vivida en la percepción. Debido al reclutamiento de mecanismos de defensa disociativos desplegados durante la experiencia traumática y también en forma posterior a ella, el sujeto asocia datos sensoriales con imágenes mnémicas distintas de las que integraron aquella vez la correspondiente percepción primaria o inicial. Será el arte, como refiere Derrida, el que debe hacerse cargo de lo irrepresentable, de la catástrofe, de lo agresivo. (29, 36, 37)

E2) Cine-fotografía. Psique-imagen.

Para Kracauer lo más cercano al cine es la fotografía, la que nace originariamente de la pintura, en sus inicios concebida para representar la realidad de la muerte con el fin último de representar lo impalpable e invisible pero sin lugar a dudas existente. La fotografía es también el registro concreto y tangible de una existencia previa. Diremos y creemos fehacientemente que lo más cercano a la psique es la imagen. El concepto de "imago" para la psicología analítica de Jung obedece igualmente a un paradigma similar en cuanto a la organización estructural nosológica de estos términos. (34, 35)

Creemos que la palabra escrita y/u oral, que muy bien puede ser útil a la hora de testimoniar un sufrimiento o una desaparición, prescinde de las herramientas necesarias para representar cabalmente lo que ocurre en la psique ante sucesos violentos y/o sufrimientos profundos como éstos y los descritos anteriormente. Así es entonces como postulamos al cine, como el único exorcista capaz de entrar al mundo demoníaco y fantasmal del trauma psíquico. Epstein, en su apología del cine respecto del libro, parangona a uno con el diablo y al otro, con Dios, dirá también que el primero encontrará a como dé lugar la forma de mostrarse, de representarse, puesto que es una característica inherente a su naturaleza demoníaca, y como tal afirmamos que es capaz de representar contenidos propios del inconsciente, lugar de residencia de las imágenes traumáticas las que pueden ser evocadas por claves sensitivas, como también postulan Benjamin y Freedberg. (26, 20, 38)

Cómo última apreciación para la presente reflexión, afirmaremos que esta labor, la de representar el dolor violento, el sufrimiento extremo e inicialmente irrepresentable, al cual nos hemos referido a lo largo de estos párrafos, es más susceptible de ser abordada por el cine de tipo no documental debido a que los filmes de este género, los mismos que han monopolizado este tipo de registros y expresiones, se concentran en la existencia física real. Por supuesto que esto no

excluye la escenificación y re-representación, pero para lograr fielmente representar, contagiar, reproducir y transmitir esta vivencia de dolor extremo será necesario quizás poner el acento tanto en el ritmo como en el contenido. (32)

F. TRANCE

El trance se define como la suspensión de las funciones normales de la mente. Y esencialmente se relaciona con el uso de sustancias psicotrópicas. Sin embargo, es posible también acceder a este estado sin el uso de drogas y/o sustancias químicas exógenas. Ahora. ¿Por qué las imágenes sin ser sustancias químicas exógenas logran emular el trance? Para Carl Gustav Jung y otros psiquiatras con quehacer más clínico existen cuatro funciones psíquicas básicas: pensar, sentir, intuir y percibir; existirán entonces, imágenes o estímulos audiovisuales complejos, los que, por su naturaleza esencial y constitutiva, deberán ser procesados por funciones psíquicas más inconscientes. (12, 34, 41, 42, 43)

F1) Trance y estados no ordinarios de consciencia

Los estados no ordinarios de consciencia implican una focalización de la atención dirigida al interior. Estos estados en principio se oponen a la dispersión, facilitando así otros procesos comunes como la introspección. Obedece a formas de percepción más integradas, trascendentales y comprensivas. En el libro del antropólogo Carlos Castaneda, el que además corresponde a su tesis magistral de Antropología, "Las enseñanzas de don Juan, una forma yaqui de conocimiento", se describe con gran frescura sensorial este estado, el que se buscaba inducir a través del uso de sustancias. A continuación, mostramos un fragmento para guiar la reflexión: (39)

- "Don Juan usó, por separado y en distintas ocasiones, tres plantas alucinógenas: peyote (*Lophophora williamsii*), toloache (*Datura innoxia* syn. *D. meteloides*) y un hongo (posiblemente *Psilocybe mexicana*). Desde antes de su contacto con europeos, los indios americanos conocían las propiedades alucinógenas de estas tres plantas. A causa de sus propiedades, han sido muy usadas por placer, para curar, en la brujería, y para alcanzar un estado de éxtasis. En el contexto específico de sus enseñanzas, don Juan relacionaba el uso de la *Datura innoxia* y la *Psilocybe mexicana* con la adquisición de poder, un poder que él llamaba un "aliado".

Relacionaba el uso de la *Lophophora williamsii* con la adquisición de sabiduría, o conocimiento de la buena manera de vivir. La importancia de las plantas consistía, para don Juan, en su capacidad de producir etapas de percepción peculiar en un ser humano... Las he llamado "estados de realidad no ordinaria", en el sentido de realidad inusitada contrapuesta a la realidad ordinaria de la vida cotidiana conciente. La distinción se basa en el significado inherente a los estados de realidad y consciencia no ordinaria. En el contexto del saber de don Juan se consideraban reales, aunque su realidad se diferenciaba de la realidad ordinaria. Don Juan consideraba los estados de consciencia no ordinaria como única forma de aprendizaje pragmático y único medio de adquirir el poder..."-

F2) Drogas alucinógenas y trance en el tratamiento de la depresión

Reconociendo la importancia del rol del glutamato y la serotonina en esta patología mental es que durante los últimos años investigadores han vuelto a considerar un posible efecto terapéutico del uso de sustancias alucinógenas en psiquiatría. El uso del alucinógeno *psilocibina*,

una variante sintética de una sustancia contenida en algunos hongos, tiene un impacto significativo en la reducción de los síntomas de la depresión resistente, según los resultados preliminares de un estudio publicado en el último trimestre del año 2022 en el *New England Journal of Medicine*. Tras el análisis de 233 participantes en 22 centros de países europeos, de Canadá y Estados Unidos, este estudio demostró que, junto con el apoyo psicológico, una única dosis de 25 miligramos ayudó a los pacientes contra este trastorno mental que afecta a 100 millones de personas en todo el mundo. (41, 42)

Igualmente existen bastantes estudios debidamente aceptados por la comunidad científica en relación al uso de Ketamina, concordando en que es posible considerarla actualmente como un agente efectivo y de rápida acción en el tratamiento de la depresión. Sin registrar de manera rigurosa sus posibles efectos secundarios. (42)

F3) El trance en el cine ensayo. Reflexión a partir del análisis del filme "TRYPPS#7 (BADLANS)"

El ensayo cinematográfico o cine ensayo, como nos referiremos indistintamente en el futuro, presupone concebir a la imagen como un lenguaje, incluso es posible afirmar que es uno de los lenguajes más ubicuos del mundo, susceptible de ser comparado, por ejemplo, con el latín en los albores del desarrollo del pensamiento humano de occidente. En el mundo de las comunicaciones y el conocimiento actual, la imagen va paulatinamente sacando cierta ventaja en desmedro de la palabra escrita, propiamente tal. Diremos esto especialmente al referirnos a la imagen animada, pues forma ella misma una representación ya a medias confeccionada de la realidad, la que se dirige directamente a la emotividad del espectador casi sin necesidad de utilizar el - "intermediario"- del razonamiento. El acceso al trance, por motivos que mencionaremos más adelante, difícilmente será por la vía del pensamiento lógico-racional. Diremos que el espectáculo cinematográfico pone primeramente en juego facultades más antiguas, por tanto, fundamentales, y que calificamos de primitivas, éstas son las de emocionarse e intuir. (12, 17, 23)

El etnólogo de hoy en día, encarnado muchas veces en artistas, ha comprendido la importancia que el simbolismo tiene para el pensamiento arcaico, y a la vez su coherencia intrínseca, su validez, su audacia especulativa, su nobleza. El mundo moderno, al restaurar la imagen y el símbolo en su carácter de instrumento de conocimiento, no ha hecho sino volver a una orientación que fue general en Europa hasta el siglo XVIII y que es, además, connatural a las demás culturas extraeuropeas, las que muchas veces han quedado fuera de la Historia, ya bien sean estas actuales o bien arcaicas y primitivas. (13, 43)

Al contraponer el lenguaje de la palabra versus el lenguaje de la imagen; de la que la imagen es un símbolo, pero un símbolo muy próximo de la realidad sensible a la que representa, mientras que la palabra constituye un símbolo indirecto, más distante, ya elaborado por la razón, por la experiencia, y por ello, muy alejado del objeto, o si se quiere, de la realidad. No todas las culturas se desarrollaron en torno a la palabra, muchas de estas lo hacían a través de imágenes que lograban representar complejas, exactas y sutiles realidades. Tampoco podemos afirmar que toda cultura instale de manera obligatoria en el espíritu la supremacía de la evolución razonante. Así, por ejemplo, las culturas pictórica o musical, tienen por dominante el desarrollo de una sensibilidad poco sometida a la regla lógica. (13, 26). Como comentamos anteriormente, en sus inicios el cine fue criticado y menospreciado en una poco oportuna y reiterativa comparación con el libro. Jean

Epstein, en una suerte de apología del cine, se encarga de creativamente representar este conflicto representativo-estético y en relación a esto, en su texto “El cine del diablo”, afirmará: (26)

- *“Pero, ante todo, todo texto impreso era, por su propia estructura y cualquiera fuese su significación segunda, el propagador de la lógica del lenguaje, madre de la silogística, abuela del racionalismo cartesiano y kantiano. Así, en sus empresas más revolucionarias, el libro sólo puede actuar por la vía en el fondo clásica; está obligado, aun cuando ataque el orden razonable, a seguir los caminos de ese mismo orden. Aunque el libro afirme combatir la razón o sustraerse de ella, le hace falta siempre razonar. Las palabras, las frases lo exigen, las que ordenan el pensamiento según sus piezas exactamente engranadas. De ese mecanismo esencialmente deductivo sólo puede surgir un tejido cargado de deducciones”.*

Jaspers dirá que el sujeto no tiene acceso a la realidad, sino a una representación o mediación de ésta, entendiendo a la imagen como un espejo de la realidad. La frase, construida con palabras, sigue siendo una racionalización, un criptograma incapaz de suscitar un estado sentimental en tanto esa fórmula no haya sido traducida en claros datos sensibles mediante operaciones intelectuales, que interpretan y reúnen, según el orden lógico, términos abstractos, para deducir de ellos una síntesis más concreta. En cambio, la extrema simplicidad con la cual debe contentarse en ser agenciada una secuencia de filme, cuyos elementos son todos, por lo demás, figuras particulares, sólo necesita de un esfuerzo mínimo de desciframiento y ajuste para que los signos de la pantalla adquieran su pleno efecto de emoción. (12, 15, 26)

Este film pertenece a una serie de cortometrajes llamada “Trypps” (2010) del cineasta Ben Russell, importante referente del cine experimental etnográfico. Puede ser considerada una investigación estructuralista en el cine. Tiene una duración aproximada de 10 minutos y está filmada en 16mm. Es un filme hipnótico, de autor, que invita al espectador a dejarse llevar por el poder de la imagen en movimiento y el trance. Destaca el uso del espejo como objeto, una existencia particular en el mundo del cine, concepto clave; entendido como una pantalla, un portal u otra realidad reflejada. Lo han usado muchos cineastas; tales como, Jean Epstein y Maya Deren, en “Six et Demi onze” y “Meshes of the afternoon”, respectivamente. Ambas obras hoy podrían ser consideradas cine-ensayo. En cuanto a la técnica de filmación; Russell posiciona la cámara utilizando al espejo como mediador, el que al ir girando impresiona ir disolviendo la realidad. En el contenido, filma a su pareja en un desierto. Corresponde al fin de la relación y registra el fin de un amor. El ojo fuera de campo se encarga de entregar esta emotividad. Es un momento vivo, de movimiento puro. Ambos consumen LSD y realizan este trabajo. Logra acercarse a la descripción vivencial del concepto de trance, fundamental en el cine, y uno de los objetivos más importantes de conseguir en creaciones de famosos cineastas de la talla de Jean Rouch. Es una declaración de amor que se cuenta a través de lo netamente sensorial. El sonido, a modo de mantra, permite realizar una profunda exploración interna. Se destaca la búsqueda de la perplejidad, de lo impredecible, el desaprender lo aprendido. Y en este sentido hace una reflexión sobre el concepto de memoria de Bergsson. Nos arroja una invitación obligada e incluso algo agresiva hacia la búsqueda y utilización de una vía alternativa a la de las funciones habituales de la mente con las cuales vivimos/experimentamos el acontecer extrapsíquico que denominamos realidad. Obligando al espectador a recurrir a su mundo interno. (13, 17)

Del punto de vista estilístico y técnico es una etnografía experimental, y decidimos utilizar este género cinematográfico, pues rescata lo primordial por sobre lo histórico-occidental, nos induce e invita a la subjetividad, a la descripción de la realidad de tipo más fenomenológico, quizás

menos académico u ortodoxo en términos del pensamiento occidental predominante en el mundo de las ciencias, pero más certero para nuestro fin. Representa un sitio de praxis radical que pone en el centro la crítica de la autenticidad. En este sentido, puede ser considerado un acercamiento más “puro” a la realidad. Parece ser algo importante a pensar en/por el cine pues con el advenimiento de lo digital, se ha vuelto a poner en cuestión lo real versus lo ilusorio de la imagen. Ben Russell, en su obra, busca destacar lo subjetivo, lo fantasmal, incluso lo autopsíquico; más, sin embargo, lo real. Revindica el uso del celuloide, lo palpable. Tiene una pulsión por el concepto de “viaje”. (13, 43)

La razón pura, en términos kantianos, no nos permitirá “viajar”. Epstein dirá que, en la vida del alma, la razón, por medio de sus reglas fijas, busca imponer cierto orden, cierta medida, una relativa estabilidad al flujo y al reflujo perpetuos que agitan el ámbito afectivo, a las fuertes mareas y a las furiosas tempestades que estremecen sin cesar el mundo de los instintos. Si bien no hay que concebirla o pretenderla completamente inmutable, la razón, no obstante, constituye claramente el factor mental menos móvil, y quizás menos terapéutico. (12, 14, 26)

El ejercicio sensorial que ofrece este tipo de ensayos cinematográficos invita al conocimiento del sí mismo a través de la comprensión de un otro. (43)

Ya sea debido al sueño, mediante el efecto de algún alucinógeno, o también al acceso de lo intuitivo a través de la estimulación audiovisual, se busca liberar a la memoria del control de la razón. La actividad del alma no se vuelve anárquica; todavía se descubre allí un orden que consiste sobretodo en asociaciones algo más laxas del punto de vista puramente ideativo, ya sea por contigüidad, o por semejanza, y que a diferencia de lo psicótico; es un agenciamiento general que estará sometido a una orientación afectiva del Yo. (12, 23)

Como mencionamos en el capítulo anterior, tanto Ellie Faure como David Freedberg, entendían la trascendencia no sólo estética de la imagen, sino también su origen inconsciente, el cual obedece a otra forma de representación mediante otro lenguaje, uno no necesariamente discursivo, lo que permitirá acceder a terrenos de la psique a los cuales no logra acceder el pensamiento racional puro. En estados de trance el espacio y tiempo se vuelven irrelevantes y la percepción parece hacerse mayor, sobrecogedora y a veces hasta ofensiva porque el individuo es incapaz de hacer frente a la enorme cantidad de impresiones. No logra asir la realidad por completo utilizando únicamente la razón, en relación a esto, Blaise Pascal, afirma que *“el corazón tiene razones que la propia razón no entiende”*. Sin lugar a dudas el trance, el viaje, el traslado a otro “lugar” representa, en el mundo de los cineastas que conciben al cine como un arte, un profundo afán. El cine lo permite porque puede alterar las formas, el tiempo, variar los movimientos y generar distintos ritmos internos. (15, 20)

Vale la pena referirnos someramente al concepto de psicodelia. Humphry Osmond. M.D. (1917-2004) acuñó el término en una reunión de la Academia de Ciencias de Nueva York en 1957, afirmando que la palabra significaba *“lo que manifiesta el alma”* y lo definió como *“-lo claro, eufónico e incontaminado por otras asociaciones”*. Representa lo puro, lo no contaminado con experiencias previas, lo original, primario, etc. En relación a lo mismo, William Blake, en su libro «El matrimonio del cielo y el infierno», versa: *“si las puertas de la percepción se purificaran todo se le aparecería al hombre como es, infinito”*. En esta misma línea de pensamiento, Stan Brakhage, desarrolla el concepto del *“untutored eye”*. En su libro *“metáforas de la visión”*, se refiere a la capacidad de “ver” de forma diferente: - *“Imagine un ojo no gobernado por las leyes de la perspectiva hechas por el hombre, un ojo que no juzga con la lógica compositiva, un ojo que no*

responde al nombre del todo, sino que debe conocer cada objeto encontrado en la vida a través de una aventura de la percepción”-. (44)

Desde el punto de vista de la vivencia, entendida como la conciencia reflexiva que el yo tiene de un fenómeno intrapsíquico, el trance es similar a la experiencia onírica, la que será única y tendrá un lenguaje y leyes naturales nuevas y propias. En este sentido, es posible afirmar que cada filme puede y quizás debe crearse su orden personal de convenciones, su propio vocabulario ideal, válido para ese filme y ningún otro. Existirá entonces, un estrecho parentesco entre las maneras en que se forman los valores significativos de un cinegrama y de una imagen onírica. Pues también en el sueño, representaciones cualesquiera reciben un sentido simbólico, especial, provisto de sentido, muy particular, muy diferente de su sentido común práctico y que constituye una suerte de idealización sentimental. Como la idealización del filme, la del sueño no constituye una verdadera abstracción, pues no crea signos tan comunes o impersonales para un uso de un álgebra universal: no hace más que dilatar, por vía de asociaciones emotivas, la significación de una imagen hasta otra significación menos concreta, pero más vasta, más ricamente definida, pero también personal. (12, 16, 17, 23, 39)

Diremos entonces que el cine permite la creación de espacios y estados hipnagógicos nuevos, profundos y auténticos, logrando manejos de las variables tiempo y espacio como ningún otro medio puede hacerlo. Esto nos permitiría entonces, utilizarlo como herramienta terapéutica para movilización de deseos, pulsiones y concepciones del individuo sobre la realidad, su estar, ser y devenir. Lo que intentaremos objetivar en la parte experimental de la presente tesis magistral. (12, 16)

Particularmente, el ensayo cinematográfico o cine-ensayo representa una estructura que permite acceder al conocimiento del sí mismo por una vía no tradicional. También ofrece una especie de sustento metodológico de acceso a lo nuevo, a lo desconocido y a lo que está a medio camino de ser re-conocido. De aquí se desprende la susceptibilidad de observar los fenómenos desde distintas posiciones o “estados mentales”. Desde el punto de vista metodológico, el cine-ensayo utiliza el método inductivo. Podríamos decir que metodológicamente es menos riguroso que una investigación científica, afirmación que debe considerarse; pero que se aleja bastante de ser justa, pues este lenguaje particular, sin duda, permitirá “estudiar” terrenos inaccesibles para la razón pura, propios del terreno de la subjetividad, y, por ende, igualmente inaccesibles para el método científico reinante en la investigación actual. Parece ser un camino respetable para acercarse con mayor propiedad a lo subjetivo. Si bien el método aún es algo incierto o poco delimitado, sorprende ya que el lenguaje en que estarán “escritos” estas futuras investigaciones nos impresiona cada vez menos ajenos e ininteligibles. Será, por lo tanto, una de las tareas que deberá emprender el mundo del cine-ensayo, la cual tendrá que ser necesariamente infinita si busca acceder al trance o acercarse al menos a “ver” de una forma diferente. (17, 25, 43)

G. CINE Y PSIQUIATRÍA: USOS ACTUALES Y PROYECCIONES, REVISIÓN DE LA EVIDENCIA CIENTÍFICA ACTUAL. Revisión Bibliográfica.

Cine y psiquiatría, nacidos en la misma época, han compartido interés por el mismo objeto de estudio: el hombre, sus pensamientos, emociones, motivaciones y comportamientos. Esto explica las continuas y recíprocas contaminaciones entre las dos disciplinas, las numerosas representaciones cinematográficas de las enfermedades mentales y de los métodos psiquiátricos y el paralelo interés, por parte de estos últimos, en el séptimo arte. El cine ha sido una fuente de entretenimiento y recreación durante décadas y generalmente los temas representados en las películas tienen raíces en la sociedad misma.

Desde el advenimiento del cine éste siempre ha sido considerado por estudiosos de la mente y sus funciones. Quizás uno de los hitos iniciales de la relación entre el cine y el cerebro fue mencionada por Bergson, quien establece un interesante paralelo entre el acontecer psíquico consciente y el cine; aporta modernos métodos de pensamiento crítico sobre el movimiento principalmente a través de la creación del concepto “movimiento-imagen”. En una muy interesante teoría propuesta por Bertrand Russell, cuando el cine daba sus primeros pasos, éste mencionó que el cine representaba un importante factor capaz de destruir el libre albedrío de la concepción de la realidad refiriéndose a los efectos que el séptimo arte podía tener en la mente humana determinando que éste sería finalmente el único responsable de enseñar a los niños y jóvenes conceptos básicos de la vida cotidiana, tales como el amor, el compromiso, el trabajo, etc., a través de las películas producidas en Hollywood y no a partir de las experiencias y subjetividades propias. (17, 43)

Si bien muchos filmes tocan temas directa o indirectamente relacionados con la psiquiatría, desde la contraparte del mundo científico, no abundan estudios que avalen el uso del cine en forma terapéutica, igualmente escasas son las evidencias de su aplicación clínica en general. Sin embargo; existen varios artículos que describen el uso del cine en la representación de patologías psiquiátricas con fines educativos y desestigmatizantes, otros que hablan de la importancia del cine para la construcción de un aparato psíquico que logre digerir la realidad sensorial. Otros tantos que se refieren a temas más específicos como por ejemplo la concepción del tiempo, por mencionar uno en particular. El presente capítulo obedece a un diseño tipo revisión bibliográfica que no pretende hacer una descripción acabada de la interacción entre el cine y la psiquiatría; sino que se limitará a revisar en la bibliografía científica actual las relaciones que existen actualmente entre ambas disciplinas, los usos y eventuales alcances terapéuticos que el cine tiene en la psiquiatría hasta el día de hoy. (45-84)

Dentro del mundo científico, el cual se manifiesta, expresa, crece y desarrolla a través de la generación de nuevos y originales artículos científicos, uno de los tipos de artículos que mayor nivel de evidencia poseen son los “review”, los que consisten en recopilar la evidencia que existe al momento de construir el artículo. Un “review” no es un resumen puro de la información encontrada. En un “review”, se debe analizar, sintetizar, e interpretar la información recopilada, de una manera significativa. No basta con presentar simplemente el material que se ha encontrado, se debe ir más allá y explicar su relevancia y significado para el tema en cuestión. Estas revisiones son la base para investigación futura en prácticamente todas las áreas del conocimiento y un buen “review” seguramente será un artículo altamente citado. Por todo lo recién comentado el presente artículo incluirá única y exclusivamente este tipo de publicaciones.

Se realizó, entonces, una revisión bibliográfica sistemática de todos los “Review” publicados en las principales revistas indexadas en la literatura científica internacional actual.

Para esto se utilizó el buscador “PubMed”, herramienta ampliamente utilizada para la búsqueda de material científico de primera línea y que comprende más de 33 millones de citas para literatura biomédica de MEDLINE, *life science journals* y miles de libros en línea. Se realizará el cruce de ambos vocablos claves “cine y psiquiatría” con el filtro “review”, tanto en español como en inglés para posteriormente sumergirnos en un análisis cualicuantitativo de los hallazgos encontrados.

Una de las principales limitaciones de esta revisión bibliográfica, es que, debido a sus características metodológicas, no incluye publicaciones en revistas que no pertenezcan al mundo de las ciencias.

Al cruzar los términos “cine” y “psiquiatría” en español no existen estudios disponibles; en inglés, idioma oficial del buscador mencionado, son escasos los estudios que se encuentran indexados, 40 es el número total de textos analizados. En forma arbitraria, y con el exclusivo fin de provocar un adecuado análisis de los resultados, los hemos dividido en 7 categorías, las siguientes: estudios vinculados directa y explícitamente con procesos formativos de futuros médicos y/o especialistas en psiquiatría, estudios relacionados con descripciones o retratos de cuadros psiquiátricos en la gran pantalla, publicaciones que describen tratamientos psiquiátricos representados gráficamente en el cine, estudios que aluden a conceptos de carácter filosófico, estudios que relacionan el cine con la sociedad y la educación; y por último, publicaciones que relacionan el cine en su aplicación clínica como tratamiento de enfermedades psiquiátricas. Hemos dejado la séptima categoría “otros” a estudios que no corresponden a ninguna de las categorías arbitrariamente escogidas. Ver tabla 1.

CATEGORIA	NUMERO DE ESTUDIOS
Retratos de enfermedades mentales	11
Sociedad y educación	10
Formación de médicos y/o psiquiatras	6
Aplicaciones clínicas	4
Descripciones de tratamientos psiquiátricos	3
Cine y filosofía	2
Otros	2

Tabla 1.

Entre los usos terapéuticos del cine encontramos evidencia suficientemente fuerte para afirmar que el uso de realidad virtual tiene un rendimiento adecuado para el tratamiento del estrés postraumático; y que igualmente lo tiene en procesos terapéuticos de largo aliento de rehabilitación neurocognitiva por causa orgánica. No existen publicaciones de este tipo que incluyan el uso directo del cine en el tratamiento de patologías psiquiátricas.

En términos generales los resultados obtenidos no son del todo sorprendentes, es muy conocido el interés del cine por representar llamativos y pintorescos cuadros psiquiátricos, esa misma naturaleza fenomenológica es sin duda, la que atrae a jóvenes médicos a dedicar su vida al estudio de la enfermedad mental. El cine, como ente social partícipe activo de la cultura imperante, también ha sido un vehículo para socializar comportamientos y conductas propios de la cotidianidad de los enfermos psiquiátricos. Como consecuencia del interés y curiosidad del cine por la psiquiatría

existe una gran cantidad de registros fílmicos de representaciones magistrales de clásicos síndromes psiquiátricos, lo que en muchas escuelas de psiquiatría se utilizan con fines didácticos. En las otras categorías, el número de estudios nos parece insuficiente como para realizar cualquier proceso deductivo.

Durante las últimas tres décadas, los profesores de psiquiatría han intentado usar películas como una herramienta educativa para enseñar a los estudiantes de medicina y residentes de psiquiatría sobre una serie de condiciones de salud mental. Las películas se pueden utilizar para atraer la atención de los estudiantes, enfatizar los puntos de aprendizaje en las conferencias e ilustrar los síntomas de un trastorno. El cine constituye no solo una importante fuente de entretenimiento, sino también una herramienta educativa y una influencia significativa en la actitud de las personas hacia las enfermedades mentales.

Afortunadamente, hoy en día hay un número creciente de películas capaces de proporcionar representaciones realistas de trastornos psicopatológicos, siendo razonablemente precisas y, por lo tanto, adecuadas para fines de docencia psiquiátrica.

Ahora, desde el punto de vista meramente metodológico otros hallazgos llaman también nuestra atención. Al cruzar otros términos con la palabra “psiquiatría” en este buscador el número de estudios tipo “review” arrojados suele ser más elevado, por ejemplo, al combinar los vocablos “LSD y psiquiatría” el número de estudios totales asciende a 144; al cruzar los términos “THC y psiquiatría” obtenemos 203 estudios disponibles. Ahora, al cruzar “antidepresivos y psiquiatría”, el número total de estudios es de 8.476; y si usamos los términos “antipsicóticos y psiquiatría”, 7.639. Si cruzamos el término psiquiatría con otra disciplina artística específica como la poesía el resultado es aún más bajo, sólo existen 8 “review” publicados e indexados en revistas científicas de alto impacto.

Luego de una simple observación de la muestra obtenida tras la búsqueda realizada nos podemos percatar que existe una comprensible y fuerte tendencia a la medicalización de la psiquiatría, lo que parece adecuado, oportuno y de cierto perogrullo; sin embargo, sí existe también el interés científico por estudiar otros caminos, esto último lo podemos refrendar con el hallazgo de 145 estudios que relacionan la realidad virtual, disciplina tangencial al cine, con la psiquiatría, y muchos más con el uso terapéutico de drogas psicodélicas, 510.

Igualmente, a la luz de los resultados obtenidos podemos afirmar que el interés de la psiquiatría por el cine es real y nos atreveríamos a decir que es también recíproco. No obstante, los estudios destinados a tratamientos que utilicen el cine propiamente tal, como arma terapéutica principal son exiguos, a nuestro juicio esto se debe en gran parte a la dificultad metodológica que representan.

Para Jean-Luc Godard, el cine es un arte multidimensional que usa distintas vías de estimulación como la música, el sonido y la imagen. Este arte multidimensional es capaz de afectar la estructura neurofisiológica de nuestro cerebro. Estudios muestran que distintas zonas del parénquima cerebral se activan mientras observamos un filme estructurado como tal, la película imita a la estructura de la consciencia. Esta imitación del flujo de consciencia permite al cine influir profundamente en el cerebro. Sin duda que existe un vasto camino que andar en la relación entre estas dos disciplinas.

III. PARTE EXPERIMENTAL

IIIA.1) PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA, PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

Hipótesis 1:

Postulamos que la inducción de estados de trance u otros estados no ordinarios de conciencia a través del uso de material audiovisual de carácter particular podría presentar un efecto antidepresivo susceptible de ser cuantificado. Postulamos que ocurrirá en forma muy similar a estudios realizados con alucinógenos exógenos.

Hipótesis 2:

El uso de material audiovisual que induzca a la experiencia de trance o intensos estados emocionales transitorios intensos, y por lo tanto una vivencia de conexión metafísica, genera remisión de la depresión reactiva.

Objetivos

1. Comprobar que la exposición a un determinado contenido audiovisual es capaz de generar estados emocionales intensos.
2. Comprobar que la evocación repetida y seriada de estados emocionales transitorios previamente definidos mediante la exposición de determinados estímulos AV pueden ser una alternativa válida para el tratamiento de la depresión.
3. Identificar y/o generar material audiovisual que pueda ser válidamente utilizado para investigación neurocientífica en depresión.

IIIA.2) METODOLOGÍA

Desde el punto de vista técnico corresponde a un ensayo clínico en fase II, donde se busca comprobar la eficacia de determinado acto clínico, en este caso la exposición a determinado tipo de cine.

A modo de estrategia general, se aplicará la metodología que ya se encuentra demostrada como válida en la literatura científica actual para ensayos terapéuticos con uso de drogas alucinógenas en pacientes deprimidos.

Se valorará el efecto que tiene la exposición repetida a determinado contenido AV en pacientes con diagnóstico de depresión leve y moderada, según criterios DSM-V, aplicando una entrevista semiestructurada SCID-5, herramienta validada para estudios en depresión a nivel mundial.

Para valorar la respuesta, se comparará el puntaje de Hamilton-D inicial, al completar el tratamiento y a los 3 meses de finalizada la exposición al material audiovisual, esto con el fin de determinar la presencia de recaídas y/o remisión.

Criterios de exclusión: depresión grave, presencia de síntomas psicóticos, uso activo de OH y/o drogas, ausencia de red de apoyo, antecedentes personales y familiares de patología bipolar, presencia deterioro psicoorgánico y alteraciones severas del sensorio.

Criterios de inclusión: pacientes de sexo masculino y/o femenino con edad entre los 18 y 60 años que se encuentren cursando una depresión leve/moderada al momento del reclutamiento de casos. Todos los pacientes incluidos firman un consentimiento informado tras recibir psicoeducación y cierta información con respecto al estudio. (ver anexo 1).

Fueron reclutados un total de 60 pacientes, los cuales fueron subdivididos en 3 grupos equivalentes, de 20 individuos cada uno. Todos los pacientes fueron evaluados por el mismo especialista psiquiatra en los 3 tiempos del estudio.

El primer grupo, que llamaremos grupo control, recibió tratamiento con 50mg de Sertralina, fármaco antidepresivo inhibidor de la recaptación de serotonina y tratamiento de primera línea para la depresión en Chile y gran parte del mundo.

El segundo grupo recibió única y exclusivamente la exposición al material audiovisual que utilizaremos como herramienta terapéutica, descrito en el protocolo del próximo párrafo.

El tercer grupo recibió tanto el tratamiento farmacológico de igual forma que el primer grupo o grupo control, además de la exposición al material audiovisual de igual forma que el segundo grupo.

DESCRIPCIÓN DEL PROTOCOLO DE EXPOSICIÓN A LAS IMÁGENES.

El tratamiento con material audiovisual fue realizado en 5 sesiones con frecuencia semanal, la duración de cada sesión fluctuó entre 14 y 17 minutos. Cada sesión contiene 2 o 3 obras cinematográficas arbitrariamente seleccionadas por el investigador, privilegiando obras que utilicen un lenguaje visual de tipo oniroide.

Sesión 1: Meshes of the afternoon. Maya Deren, 1943. Glimpse of the garden. Marie Menken, 1957. Duración total de 15,5"

Sesión 2: Silueta de colores. Ana Mendieta, 1976. Hare Krishna. Jonas Mekas, 1966. Aspect. Emily Richardson, 2004. Duración total de 15,5"

Sesión 3: Cat's cradle. Stan Brakhage, 1962. Man with a mirror. Guy Sherwin, 1976. Duración total de 16,5"

Session 4: Window, water, baby, moving. Stan Brakhage, 1962. Duración total de 14"

Sesión 5: I... Dreaming. Stan Brakhage, 1988. Trees of syntax, leaves of axis. Daichi Saito, 2009. Duración total de 16,5".

Las 5 sesiones se llevan a cabo en el mismo lugar, un espacio silencioso, con luz natural muy tenue. Las imágenes fueron expuestas en una pantalla plana de 55 pulgadas a una distancia de 3

metros. Cabe destacar que el visionado es individual, es decir, no existen otras personas en la habitación durante la sesión. Los pacientes no fueron autorizados a ingresar teléfonos celulares u otros dispositivos que emitan luz.

Al completar las 5 sesiones se realiza la primera medición de resultados, el mismo proceso de cuantificación de la respuesta se repite a los 3 meses de la exposición. La medición de la respuesta fue determinada por los cambios en puntajes de escala de Hamilton para depresión.

IIIB. RESULTADOS

De los 60 pacientes, 5 abandonaron voluntariamente y uno de ellos fue excluido por presentar sospecha de viraje hacia hipomanía. En cuanto a las características demográficas de la muestra, la mayor parte de ellos eran chilenos (96,2%), con educación secundaria (60%), casados (55,5%) y con empleo activo (74%).

Finalmente, los grupos que ingresaron al ensayo clínico quedaron conformados por 18 pacientes cada uno. Hubo una reducción significativa en la escala de HAM-D en los tres grupos al concluir 5 semanas de iniciado el tratamiento. ($P < 0.01$).

La respuesta a determinado tratamiento antidepressivo se define como una mejoría de al menos 50% en los puntajes de la escala de Hamilton depresión (HAM-D) u otra. Remisión se define como la mantención de la respuesta a los 3 meses de obtenida esta.

En el primer grupo la tasa de respuesta fue levemente superior al 75% (77,7%), tasa muy similar a la descrita en gran parte de ensayos clínicos multicéntricos con Sertralina, es decir al concluir las primeras 5 semanas de tratamiento 14 pacientes mostraron una disminución significativa de los síntomas depresivos en la escala de Hamilton. La tasa de remisión, es decir a los 3 meses, en este grupo fue del 72,2%. El 33,3% de los pacientes del primer grupo reportaron la presencia de efectos no deseados con el tratamiento, entre los que destacan cefalea (22,2%), sequedad bucal (16,6%) y somnolencia (11%).

En el segundo grupo, pacientes que reciben únicamente el tratamiento con imágenes, la tasa de respuesta fue un 72,2% y la de remisión, de un 66,6%. No existieron reportes de efectos no deseados.

Para el tercer grupo, aquellos pacientes que recibieron ambas modalidades de tratamiento, la tasa de respuesta fue de un 88,8% y la de remisión, de un 83,3%. La tasa de efectos no deseados fue del 27,7%.

IIIC. CONCLUSIONES Y PROYECCIONES DEL ENSAYO CLINICO

Tras la recolección de los resultados del ensayo clínico pudimos corroborar que Sertralina es efectiva para el tratamiento de la depresión en nuestra muestra. Igualmente podríamos concluir que las tasas de respuesta y remisión para el tratamiento con el protocolo de imágenes (grupo 2) descrito es muy similar a las tasas que arroja el manejo con Sertralina.

Podemos inferir entonces, que la exposición a determinado material audiovisual, seriada y organizada en sesiones es efectiva para el manejo de la depresión leve a moderada sin presentar efectos secundarios.

El tratamiento con el protocolo de sesiones de imágenes en forma coadyuvante al uso de Sertralina demostró ser más efectivo para el tratamiento de la depresión que sólo el manejo con el fármaco.

Quisiéramos atrevernos a postular a modo de hipótesis, que la respuesta antidepressiva descrita ante el uso de drogas alucinógenas obedece más al viaje que permite un estado no ordinario de conciencia que es inducido y catalizado por este efecto alucinógeno, que al efecto neuroquímico de la sustancia per sé.

Existen estudios promisorios que demuestran la potencialidad que puede tener el uso de recursos audiovisuales en la investigación de la ideación paranoide, la autoobservación, la escisión profunda en el trauma, etc.; sin embargo, estos carecen del rigor metodológico necesario.

Una proyección primordial para obtener conocimiento a través de esta vía sería lograr sentar bases fenomenológicas y metodológicas bien establecidas que permitan realizar futuros estudios que impliquen la utilización de recursos audiovisuales en salud mental en forma sistemática. Y quizás en el futuro poder diseñar planes de manejo comunitario de la depresión y/o planes profilácticos para esta misma mediante esfuerzo conjunto entre científicos, clínicos y artistas.

Otra proyección interesante constaría en buscar validar la exposición a material audiovisual específico como un tratamiento efectivo para determinadas patologías mentales. Y la más ambiciosa de todas, crear material audiovisual con poder antidepressivo que incluso eventualmente pueda ser presentado a través de una aplicación para celulares y/o plataformas de streaming.

IV. COMENTARIO FINAL

El pensar simbólico, el cual depende ideativamente de la imagen, no es haber exclusivo del niño, del poeta o del desequilibrado. Es consustancial al ser humano, precede al lenguaje y a la razón discursiva. En vista que el cine está construido por una secuencia de imágenes este logra acceder a territorios profundos de la psique. Y su naturaleza y estructuralidad fenotípicamente similar lo hace susceptible de ser utilizado como herramienta terapéutica.

La imagen revela ciertos aspectos de la realidad, los más profundos, y que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento. Éstas no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función y es la de dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser; postulamos que es justamente esta característica la que le permite a la imagen el ser una herramienta exploratoria, como lo son por ejemplo algunas pruebas proyectivas ampliamente utilizadas en psicología. Y no sólo a modo de extrapolación, sino que por todo lo aludido en la presente tesis, postulamos que el cine puede tener un rol no sólo exploratorio, sino también terapéutico.

En el pequeño ensayo clínico realizado se obtienen resultados que quizás nos invitan a continuar este camino de adquisición de conocimiento, a continuar explorando con este lenguaje, puesto que el cine logra el acceso al sí mismo, rescata al hombre primordial por sobre el hombre histórico. Esta parte a-histórica de todo ser humano no se pierde, como se pensaba en el siglo XIX, en el reino animal y, en definitiva, en la "vida" entendida del punto de vista científico-positivista, sino que, por el contrario, se bifurca y eleva muy por encima de ella, esta parte sin historia del ser humano lleva, como una medalla, la huella del recuerdo de una existencia más rica, más completa, casi beatífica. Por consiguiente, su estudio permitirá un mejor conocimiento del hombre, del hombre sin más, que todavía no ha contemporizado con las exigencias de la historia.

BIBLIOGRAFÍA

1. Schneider, Kurt. Psicopatología clínica, 1946. Ed. Triacastela, 1997.
2. Kandell, Eric. Principios de neurociencias, 2001. Ed. Mc Graww-Hill. Isbn 8448603117
3. James SL, Abate D. GBD 2017 Disease and Injury Incidence and Prevalence Collaborators. Global, regional, and national incidence, prevalence, and years lived with disability for 354 diseases and injuries for 195 countries and territories, 1990-2017: a systematic analysis for the Global Burden of Disease Study 2017. *Lancet* 2018; 392:1789-858.
4. Greenberg PE, Founier AA. The economic burden of adults with major depressive disorder in the United States (2005 and 2010). *J Clin Psychiatry* 2015;76:155-62.
5. Organization for Economic Cooperation and Development. Antidepressant drugs consumption, 2000 and 2015. Health at a Glance 2017. OECD indicators, OECD Publishing, Paris.
6. Pratt LA, Brody DJ, Gu Q. Antidepressant use among persons aged 12 and over: United States, 2011-2014. *NCHS Data Brief* 2017;(283):1-8.
7. Echeverría, G. Análisis cualitativo por categorías. Apuntes docentes de metodología de la investigación. Santiago: Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Escuela de psicología. 2005
8. Gil, J. Aproximación interpretativa al contenido de la información textual. En J Gil, Análisis de datos cualitativos. Aplicaciones a la investigación educativa. s/f.
9. Ibañez, J. El regreso del sujeto. México DF: Fondo de cultura económica. 1994
10. Rasmussen, Keith. Principles and practice of Electroconvulsive Therapy. American Psychiatric Association Publishing. 2019
11. Huertas, R. Historia cultural de la psiquiatría. Ed. Catarata. Madrid, España. 2012
12. Jaspers, Karl. Psicopatología general, 1913. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
13. Eliade, Mircea. Imágenes y símbolos. Ed. Taurus. Madrid. 1979.
14. Roa, Armando. Enfermedades mentales. Ed. Universitaria. Santiago. 1980.
15. Bazin, André. ¿Qué es el cine? Ed. Rialp 12ª edición (póstuma) 2017.
16. Agel, Henri. 1962. Estética del cine. Ed. Universitaria de Bs As.

17. Bergson, Henri. *Materia y memoria*. Ed. Cactus 2006. Del original: "Matière et mémoire" 1896.
18. Eisenstein, Sergei. *La Forma del Cine*. Ed. Siglo XXI, España. 1999. Del título original: "The film form". 1949.
19. Hitchcock, Alfred. entrevista sobre el montaje: https://www.youtube.com/watch?v=VH2SF6_uh0
20. Freedberg, David. *El poder de las imágenes*. 198. Ed. Cátedra, Madrid. 1992
21. Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Ed. Fondo de cultura económica. Ciudad de México. 2008.
22. Simondon, Gilbert. *Imaginación e invención*. 1ª ed. Buenos Aires. Cactus, 2013.
23. Minkowski, Eugene. *La esquizofrenia*. Fondo de Cultura Económica, México. 2000. Título original, "La schizophrénie", 1927.
24. Foucault, Michel. *El poder psiquiátrico*. Ed. Feltrinelli 2da edición 2015. De la obra original "Le Pouvoir Psychiatrique". Cours au Collège de France 1973-1974.
25. Epstein, Jean. *La forma que piensa*. Archivos de la filmoteca. No 63. Ed. De la filmoteca, Valencia. España. Oct, 2009.
26. Epstein, Jean. *El cine del diablo*. Ed Cactus 2014. Del original, 1947.
27. Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Ed. Paidós 2005.
28. Deleuze, Gilles: *la imagen-movimiento*. Ed. Paidós 1984.
29. Capponi, Ricardo. *Psicopatología y semiología psiquiátrica*. Ed. Universitaria. 1992
30. Epstein, Jean. *Film: Six et demi onze*, 1926.
31. Fellini, Federico. *Film: La Dolce vita*, 1960.
32. Didi-Huberman, Georges. *La Invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Ed. Cátedra. 4ta edición. 2022
33. Breuer Joseph, Freud Sigmund. *Estudios sobre la histeria*. Ed. Amorrortu. 2018.
34. Jung, Carl. *Los complejos y el inconsciente*. 1944.
35. Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine, la redención de la realidad física*. Ed. Paidós. 1996
36. Laplanche Jean, Pontalis Jean-Bertrand. *Diccionario de psicoanálisis*. Ed. Paidós. 1996

37. Derrida, Jacques. *La Difunta Ceniza*. Ed. La Cebra. 2009
38. Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ed. Createspace 2016
39. Castaneda, Carlos. *Las enseñanzas de don Juan: una forma yaqui de conocimiento*. Ed. Fondo de cultura económica, 1968.
40. Derrida, Jacques. *La voz y el fenómeno*. 1967.
41. Goodwin, Guy et al. Single-Dose Psilocybin for a Treatment-Resistant Episode of Major Depression. *N Engl J Med* 2022; 387:1637-1648. DOI: 10.1056/NEJMoa2206443
42. Mandal, S. Efficacy of ketamine therapy in the treatment of depression. *Indian J Psychiatry*. 2019 Sep-Oct; 61(5): 480–485. doi: 10.4103/psychiatry.IndianJPsychiatry_484_18
43. Ben Russell. SONIC ACTS FESTIVAL - THE NOISE OF BEING. Conference. Psychedelic Ethnography 25 February 2017. De Brakke Grond, Amsterdam, The Netherlands
44. Brakaghe, Stan. *Metáforas de la visión*. Film Culture Inc. 1963.
45. ARENAS-ROJAS, Adriana Marcela *La relación entre el cine y la psiquiatría a través del tiempo y su rol en la educación médica actual*. *Rev Med Cine [online]*. 2021, vol.17, n.1, pp.41-47. Epub 29-Mar-2021. ISSN 1885-5210. <https://dx.doi.org/10.14201/rmc20201714147>.
46. Menon KV, Ranjith G. *Int. Malayalam cinema and mental health*. *Rev Psychiatry*. 2009 Jun;21(3):218-23. doi: 10.1080/09540260902748043.PMID: 19459097 Review.
47. Bhugra D, Gupta S. *Psychoanalysis and the Hindi cinema*. *Int Rev Psychiatry*. 2009 Jun;21(3):234-40. doi: 10.1080/09540260902747672.PMID: 19459100 Review.
48. McDonald A, Walter G. *Hollywood and ECT*. *Int Rev Psychiatry*. 2009 Jun;21(3):200-6. doi: 10.1080/09540260902747888.PMID: 19459094 Review.
49. Robinson DJ. *Reel psychiatry*. *Int Rev Psychiatry*. 2009 Jun;21(3):245-60. doi: 10.1080/09540260902751138.PMID: 19459102 Review.
50. Henkel D, Wijdicks EM, Karenberg A. *Beyond Slapstick: How Silent Movies Have Witnessed Medicine*. *Dtsch Med Wochenschr*. 2020 Dec;145(25):1818-1827. doi: 10.1055/a-1160-1493. Epub 2020 Dec 16.PMID: 33327009 Review. German.
51. Eickhoff SB, Milham M. *Towards clinical applications of movie fMRI*. 2020 Aug 15;217:116860. doi: 10.1016/j.neuroimage.2020.116860. Epub 2020 May 4.PMID: 32376301 Free article. Review.
52. Mangala R, Thara R. *Mental health in Tamil cinema*. *Int Rev Psychiatry*. 2009 Jun;21(3):224-8. doi: 10.1080/09540260902748068.PMID: 19459098 Review.

53. Romm S, Combs H, Klein MB. Self-immolation: cause and culture. *J Burn Care Res.* 2008 Nov-Dec;29(6):988-93. doi: 10.1097/BCR.0b013e31818b9ed4. PMID: 18849845 Review.
54. Roberts M. Time, human being and mental health care: an introduction to Gilles Deleuze. *Nurs Philos.* 2005 Jul;6(3):161-73. doi: 10.1111/j.1466-769X.2005.00221.x. PMID: 15935082 Review.
55. Hesse M. Portrayal of psychopathy in the movies. *Int Rev Psychiatry.* 2009 Jun;21(3):207-12. doi: 10.1080/09540260902747441. PMID: 19459095 Review.
56. Bhugra D, Kalra G, Ventriglio A. Portrayal of gay characters in Bollywood cinema. *Int Rev Psychiatry.* 2015;27(5):455-9. doi: 10.3109/09540261.2015.1086320. Epub 2015 Nov 4. PMID: 26535451 Review.
57. Greenberg HR. Caveat actor, Caveat emptor: some notes on some hazards of Tinseltown teaching. *Int Rev Psychiatry.* 2009 Jun;21(3):241-4. doi: 10.1080/09540260902746773. PMID: 19459101 Review.
58. Özdemir V, Dove ES, Gürsoy UK, Şardaş S, Yıldırım A, Yılmaz ŞG, Ömer Barlas I, Güngör K, Mete A, Srivastava S. Personalized medicine beyond genomics: alternative futures in big data-proteomics, environment and the social proteome. *J Neural Transm (Vienna).* 2017 Jan;124(1):25-32. doi: 10.1007/s00702-015-1489-y. Epub 2015 Dec 8. PMID: 26645377 Review.
59. Hankir A, Holloway D, Zaman R. Cinematherapy and film as an educational tool in undergraduate psychiatry teaching: a case report and review of the literature. *M. Psychiatr Danub.* 2015 Sep;27 Suppl 1:S136-42. PMID: 26417749 Review.
60. Powell L. Science fiction or reality? *Int Rev Psychiatry.* 2009 Jun;21(3):273-5. doi: 10.1080/09540260902748076. PMID: 19459107 Review.
61. Cape G. Movies as a vehicle to teach addiction medicine. *Int Rev Psychiatry.* 2009 Jun;21(3):213-7. doi: 10.1080/09540260902747094. PMID: 19459096 Review.
62. Alexander M. The couple's odyssey: Hollywood's take on love relationships. *Int Rev Psychiatry.* 2009 Jun;21(3):183-8. doi: 10.1080/09540260902748092. PMID: 19459092 Review.
63. Kalra G. Teaching diagnostic approach to a patient through cinema. *Epilepsy Behav.* 2011 Nov;22(3):571-3. doi: 10.1016/j.yebeh.2011.07.018. Epub 2011 Aug 25. PMID: 21871839 Review.
64. Butler JR, Hyler SE. Hollywood portrayals of child and adolescent mental health treatment: implications for clinical practice. *Child Adolesc Psychiatr Clin N Am.* 2005 Jul;14(3):509-22, ix-x. doi: 10.1016/j.chc.2005.02.012. PMID: 15936671 Review.

65. Prasad CG, Babu GN, Chandra PS, Chaturvedi SK Chitrachanchala (pictures of unstable mind): mental health themes in Kannada cinema..Int Rev Psychiatry. 2009 Jun;21(3):229-33. doi: 10.1080/09540260902747037.PMID: 19459099 Review.
66. Sienaert P Based on a True Story? The Portrayal of ECT in International Movies and Television Programs..Brain Stimul. 2016 Nov-Dec;9(6):882-891. doi: 10.1016/j.brs.2016.07.005. Epub 2016 Jul 20.PMID: 27522170 Review.
67. Lande RG The video violence debate..Hosp Community Psychiatry. 1993 Apr;44(4):347-51. doi: 10.1176/ps.44.4.347.PMID: 8462940 Review.
68. Jarvie I. Pornography and/as degradation. Int J Law Psychiatry. 1991;14(1-2):13-27. doi: 10.1016/0160-2527(91)90022-f.PMID: 2032760 Review.
69. Peña J, Sánchez P, Elizagárate E, Ibarretxe-Bilbao N, Ezcurra J, Caballero L, Magariños M, García Del Castillo I, Gutiérrez M, Ojeda N Clinical (but not cognitive) recovery in schizophrenia through the experience of fictional cinema..Schizophr Res Cogn. 2015 Dec 17;2(4):189-194. doi: 10.1016/j.scog.2015.10.003. eCollection 2015 Dec.PMID: 29114462. Review.
70. James EL, Lau-Zhu A, Clark IA, Visser RM, Hagensmaars MA, Holmes EA The trauma film paradigm as an experimental psychopathology model of psychological trauma: intrusive memories and beyond..Clin Psychol Rev. 2016 Jul;47:106-42. doi: 10.1016/j.cpr.2016.04.010. Epub 2016 Apr 21.PMID: 27289421 Review.
71. Klin A, Jones W, Schultz R, Volkmar F, Cohen D Defining and quantifying the social phenotype in autism..Am J Psychiatry. 2002 Jun;159(6):895-908. doi: 10.1176/appi.ajp.159.6.895.PMID: 12042174 Review.
72. Holmes EA, Bourne C. Inducing and modulating intrusive emotional memories: a review of the trauma film paradigm..Acta Psychol (Amst). 2008 Mar;127(3):553-66. doi: 10.1016/j.actpsy.2007.11.002. Epub 2008 Jan 29.PMID: 18234153 Review.
73. Germiniani FM, Miranda AP, Ferenczy P, Munhoz RP, Teive HA Tourette's syndrome: from demonic possession and psychoanalysis to the discovery of gene..Arq Neuropsiquiatr. 2012 Jul;70(7):547-9. doi: 10.1590/s0004-282x2012000700014.PMID: 22836463 Review.
74. Sivapalan H. Khantzian's 'self-medication hypothesis' of drug addiction and films by Martin Scorsese..Int Rev Psychiatry. 2009 Jun;21(3):285-8. doi: 10.1080/09540260902747854.PMID: 19459112 Review.
75. Hyler SE, Gabbard GO, Schneider I Homicidal maniacs and narcissistic parasites: stigmatization of mentally ill persons in the movies..Hosp Community Psychiatry. 1991 Oct;42(10):1044-8. doi: 10.1176/ps.42.10.1044.PMID: 1959896 Review.
76. Siegfried N, Pienaar DC, Ataguba JE, Volmink J, Kredt T, Jere M, Parry CD.Restricting or banning alcohol advertising to reduce alcohol consumption in adults and adolescents.

Cochrane Database Syst Rev. 2014 Nov 4;2014(11):CD010704. doi: 10.1002/14651858.CD010704.pub2.PMID: 25369459. Review.

77. Podoll K, Lüning J.[History of scientific research films in neurology in germany 1895-1929]. Fortschr Neurol Psychiatr. 1998 Mar;66(3):122-32. doi: 10.1055/s-2007-995247.PMID: 9565762 Review.
78. Lenahan PM. Intimate partner violence: what do movies have to teach us? Int Rev Psychiatry. 2009 Jun;21(3):189-99. doi: 10.1080/09540260902747938.PMID: 19459093 Review.
79. Magos T The Lacemaker: helping clinicians identify the depression-prone profile..Int Rev Psychiatry. 2009 Jun;21(3):278-80. doi: 10.1080/09540260902748100.PMID: 19459109 Review.
80. Hanlon DJ. Killer Queens: screen representations of the gay psychopath. Int Rev Psychiatry. 2009 Jun;21(3):271-2. doi: 10.1080/09540260902747979.PMID: 19459106 Review.
81. Segal T. Pan's Labyrinth: a subjective view on childhood fantasies and the nature of evil..Int Rev Psychiatry. 2009 Jun;21(3):269-70. doi: 10.1080/09540260902747193.PMID: 19459105 Review.
82. Adomat R. Filming in hospitals: ethical and methodological issues. Nurs Stand. 1999 Sep 29-Oct 5;14(2):37-9. doi: 10.7748/ns1999.09.14.2.37.c2685.PMID: 10786580 Review.
83. Snyder S. Movies and the adolescent: an overview. Adolesc Psychiatry. 1992;18:74-90.PMID: 1562090 Review.
84. Baekeland F. Laboratory studies of effects of presleep events on sleep and dreams. Int Psychiatry Clin. 1970;7(2):49-58.PMID: 4316523 Review.

ANEXO 1.

CONSENTIMIENTO INFORMADO

Yo, _____
_____ declaro que he sido

informado/a e invitado a participar en una investigación denominada **“EVOCACIÓN DE ESTADOS EMOCIONALES TRANSITORIOS A TRAVÉS DE ESTÍMULOS AUDIOVISUALES, ¿UNA ALTERNATIVA VÁLIDA EN EL TRATAMIENTO DE LA DEPRESIÓN”**, éste es un proyecto de investigación científica que cuenta con el respaldo de la escuela de cine de la Universidad de Valparaíso.

Me han explicado que la información registrada será confidencial, las respuestas no podrán ser conocidas por otras personas ni tampoco ser identificadas en la fase de publicación de resultados.

Estoy en conocimiento que los datos no me serán entregados y que no habrá retribución por la participación en este estudio, sí que esta información podrá beneficiar de manera indirecta y por lo tanto tiene un beneficio para la sociedad dada la investigación que se está llevando a cabo. Asimismo, sé que puedo negar la participación o retirarme en cualquier etapa de la investigación, sin expresión de causa ni consecuencias negativas para mí.

Sí. Acepto voluntariamente participar en este estudio y he recibido una copia del presente documento.

Firma participante:

Fecha:

Si tiene alguna pregunta durante cualquier etapa del estudio puede comunicarse con Mirko Igor Méndez. +65 2 383599. Urmeneta 790 of.402. Puerto Montt.