



Imágenes a partir del caos. *Plantas acuáticas en primer plano; luego, en una toma más abierta que se desplaza hasta descubrir a un hombre al borde del estanque; no sabemos qué está mirando. Las mismas plantas en un encuadre más cerrado. Arbustos y sonidos de pájaros. El personaje en un campo inmerso en la niebla; se aleja y sale de cuadro. Cruza de izquierda a derecha un paisaje con grandes árboles, el suelo tapizado de hojarasca. En el estanque se refleja una casa. La toma sube hasta ver una dacha con el techo a dos aguas. El hombre va bordeando la orilla. Un caballo entra a cuadro, gira sobre sí mismo y sale por donde entró. El personaje se agacha en la orilla; se lava las manos. En lejanía, un hombre (Burton) baja de un coche, saluda a otro más anciano. Lllaman al primero: Kris. Los dos primeros van hacia la casa. Descubrimos que el más anciano es el padre de Kris, comenta que su hijo se ha pasado toda la noche estudiando la "solarística", esa extraña ciencia. Una niña saluda a un niño que viene a su encuentro. Los dos hombres entran a la casa; el padre suspira: ¡cómo hemos envejecido! Burton: Todo dependerá del primer informe que envíe Kris desde la estación en Solaris (hacia donde partirá mañana temprano). Dice que ha traído la película. Kris pensativo en la terraza; sobre la mesa hay tazas con té, una manzana mordisqueada... Empieza a llover...*

Esta descripción de las secuencias iniciales de *Solaris* (1972), la película de Andrey Tarkowski inspirada en la novela de Stanislaw Lem, podría corresponder, por analogía, a ciertas dinámicas de los procesos cerebrales y su llamado "correlato neuronal de la consciencia", con sus saltos temporales y su continuidad fragmentada, incluyendo el papel de la subjetividad, coincidente con el "punto de vista". A diferencia de la complejidad sensorial y conceptual de la consciencia, el cine suele presentar una sola imagen a la vez. Sin embargo, dentro de esa limitante, logra proponer narrativas no lineales y sugerencias simbólicas que aluden a múltiples significados en su alternancia de imágenes nítidas o fugaces, en apariencia desligadas de la cadena coherente de asociaciones; eso que la ciencia llama "agentes zombis".



A black and white photograph of a man from behind, looking out over a city with a large bridge and a body of water. The man is in the foreground, slightly out of focus, wearing a dark jacket. The background shows a cityscape with a prominent bridge and a body of water. The overall mood is contemplative and artistic.

Javier Barreiro Cavestany

El cine y la consciencia



Las analogías entre los procesos del cine y los del cerebro son algo más y algo menos que coincidencias; empezando por cómo la neurobiología recurre a la metáfora cinematográfica para explicar las dinámicas de la consciencia (y de la memoria) y cómo el cine adopta técnicas y estrategias de representación que parecen calcar a las del cerebro. Asimismo, según hallazgos científicos recientes, las interacciones neuronales que generan el estado de consciencia sugieren un camino para una posible evolución del lenguaje cinematográfico en su intento por reflejar de manera cada vez más sutil la complejidad de nuestra percepción del mundo, entendida como invención o construcción. Sin pretender homologar dos experiencias tan distintas, una lectura cruzada acaso ofrezca nuevas perspectivas del cine y, al mismo tiempo, de cómo representar el funcionamiento de la consciencia.

¿El río de la consciencia?

La totalidad de los procesos y contenidos de la consciencia —sensaciones, percepciones, emociones, pensamientos, imágenes, recuerdos, intenciones— configuran la llamada “unidad de experiencia”, que se manifiesta en secuencias causales o simultáneas, en racimos no lineales de acontecimientos, con diversos umbrales de atención e intencionalidad, es decir con distintas “profundidades”. La imagen más socorrida para explicar este fenómeno es la del río (con “orillas” lábiles que coincidirían con la atención voluntaria e involuntaria).

El primero en formular una teoría de la consciencia como un río continuo de imágenes fue William James. De ahí el término “flujo de consciencia”, aplicado luego a la literatura, con el célebre monólogo de Molly Bloom en el *Ulyses* de James Joyce. Oliver Sacks retoma esta idea en *The River of Consciousness*, refrendando la analogía con el cine;

cosa que el propio James ya había intuido, antes de la invención del cine, al comparar la consciencia con un estroboscopio.

Estudiando pacientes con desórdenes en la vista y en la percepción de los colores, y apoyándose en los experimentos de Francis Crick y Cristof Koch, entre otros, Sacks postula que el flujo continuo de la consciencia es, en realidad, una construcción a partir de fotogramas que el cerebro une (mediante un procedimiento aún oscuro) para conferir la ilusión de movimiento continuo; algo confirmado por experiencias de “suspensión” o congelamiento de la imagen o del sonido. Por ello, tal y como sugería Crick a Sacks tras haber leído su ensayo, la consciencia no sería un río continuo.

La analogía con el cine había sido planteada por Bergson en *La evolución creadora* en 1908, en tanto *souvenir du présent* o recuerdo del presente. Ochenta años más tarde, Gerald Edelman retoma esta noción con bases neurobiológicas en *The Remembered Present* —título que parece un oxímoron referido a la obra de Proust, por cierto, tan influida por la de Bergson, y que sintetiza la experiencia cinematográfica de forma inmejorable, en cuanto actualización de un presente ya sucedido. Claro que la consciencia no es un hecho sólo visual y Edelman explora los mecanismos y el contenido de los procesos perceptivos y del pensamiento, y cómo el cerebro “construye” su propia imagen de la realidad.





Si analizamos cómo el cine construye la suya, cabe preguntarse en qué medida esa imagen es un reflejo de cómo la mente percibe la realidad. ¿En qué se basa el lenguaje del cine, cómo se configura para ser inteligible? Si la consciencia se asienta en la capacidad del cerebro para reconocer, seleccionar, ordenar y significar imágenes dentro de la avalancha caótica que lo asedia, el código cinematográfico tiene su asidero en una dimensión similar, asociada a la memoria y a los sueños. Sin embargo, el proceso histórico-cultural mediante el cual se impone la convención del cine “narrativo” no explica por sí solo que millones de personas hayan asimilado un código, en el fondo, tan complejo.

El océano pensante

Los personajes están viendo a Burton en el televisor, años atrás, mientras está siendo interrogado por una comisión de científicos, tras su regreso de una misión a Solaris. Los científicos se muestran escépticos frente a sus experiencias. Burton exhibe una filmación donde se ve el “océano pensante” —verdadero protagonista de la película—, capaz, entre otras cosas, de reificar seres vivos. Se ve una masa viscosa entre nubes. Al finalizar la proyección, Burton refiere extrañas percepciones y apariciones. La mayoría descalifica su testimonio, atribuyéndolo a alucinaciones causadas por radiaciones electromagnéticas. En Solaris, como en los hallazgos recientes sobre el cerebro, sólo se tiene acceso a los extremos del proceso: a lo macro y a lo micro, a la visión aérea y al detalle molecular, no a los agentes del proceso mismo que configuran esa realidad.

El cerebro funciona mediante impulsos eléctricos que causan una señal química o neurotransmisor, el cual se conecta con las proteínas receptoras, que abren un poro en la superficie de la neurona para la penetración del flujo de iones. La señal química vuelve a convertirse en eléctrica, transmitiendo el mensaje a toda la cadena. Esto muestra

una analogía casi literal con los procesos del cine: filmación (eléctrica), revelado (químico), edición y proyección (eléctricas).

Consciencia y cine abarcan tres instancias análogas: el registro y la selección de imágenes a partir del magma caótico de estímulos; el montaje de las mismas; la proyección de escenas en apariencia inconexas, lo que en neurobiología se llama “campo consciente unificado” y que en el cine no es otra cosa que la proyección de la película. Sin embargo, como veremos, esta descripción bastante simplista no da la idea de la complejidad de los procesos cerebrales ni de las implicaciones significantes del cine.

Jean-Pierre Changeux sostiene que el cerebro de un recién nacido no es una pantalla en blanco preprogramada que recibe todos sus contenidos desde el exterior, sino que produce objetos mentales, a la vez que aprende de las señales exteriores por selección, en un proceso de prueba y error, recompensa y supresión. La consolidación de las redes neuronales de distribución y de regulación de los impulsos cerebrales “representaría” los estímulos, aunque ninguna red particular representaría a un determinado conjunto de estímulos. El entorno entonces no imprime imágenes precisas en la memoria sino que, por medio de los sentidos, selecciona ciertas redes y refuerza las conexiones entre ellas, llegando a configurar un mapa de relaciones funcionales relativamente estable, como un conjunto de representaciones de larga duración.

La memoria supone la inscripción y el almacenamiento de información en el cerebro, pero no está claro qué se almacena. ¿Un mensaje codificado que el cerebro “lee”? En tal caso, ¿lo lee idéntico a cómo lo almacenó? “Los objetos de la memoria”, afirma Changeux, “disfrutaban de una existencia genuina, luego, como “formas” latentes compuestas de rastros neuronales estables.” Los recuerdos pueden ser modificados mediante la adición de nueva información o “por



conocimientos preexistentes o por resonancias emocionales de recuerdos reales de experiencias pasadas”.

Los visitantes

“El océano entró a nuestros cerebros y extrajo fragmentos de memoria”, dice Snaut. El fenómeno más inquietante del “océano pensante” de Solaris es la aparición de “visitantes” en la estación orbital: seres en apariencia vivos, fruto de su evocación por parte de los humanos. A lo largo de la película vamos descubriendo de qué están hechos y cómo se comportan: desde su estructura molecular, compuesta por neutrinos en vez de átomos, hasta el hecho de que no duermen ni sueñan o que no experimentan emociones. Cuando el protagonista (Kris) es visitado por su mujer (Hari), muerta hace años, junto con el shock emocional, descubre que ciertos objetos traídos por los visitantes (el chal de su mujer no es el único, pero sí el más significativo), cuando ellos se retiran, permanecen en la realidad, con toda su carga inquietante.

Edelman tiene una visión de la memoria distinta y acaso más profunda que Changeux, tanto en relación al significado como a la función del cerebro. A su juicio, dentro del contexto cambiante en el que un sujeto recuerda hay una propiedad clave, “una forma de recategorización constructiva durante la experiencia en curso, antes que una replicación precisa de una secuencia previa de eventos”. La me-

moría entonces no sería “un modelo a pequeña escala de la realidad exterior”, sino un proceso dinámico que no coincide exclusivamente con circuitos, cambios sinápticos, bioquímica o dinámicas comportamentales. Por el contrario, es el resultado de las interacciones de *todos* esos factores actuando al unísono, a los efectos de seleccionar un *output* que repite un desempeño.

Según Edelman, nuestros sentidos se encuentran ante un mundo caótico en constante mutación y el cerebro produce significados a partir de ese caos: “la percepción no es sólo un mero reflejo de un estímulo externo inmediato, sino que involucra una construcción o una comparación por parte del cerebro”. Esto es evidente en muchas dinámicas cerebrales, entre otras, en la percepción de los colores: no hay colores en la realidad, sólo ondas electromagnéticas de distintas frecuencias, reflejadas por la superficie de los objetos de distintas maneras y que el cerebro “reconstruye” proyectando eso que llamamos colores.

La esencia de la memoria es la reproducción subjetiva, no mecánica. Cada imagen recordada contiene, de forma explícita o implícita, referencias a la persona que está recordando. Algo similar podría decirse de la experiencia cinematográfica: todos los espectadores ven lo mismo en la pantalla, pero en cada cerebro esas imágenes y sonidos producen asociaciones y resonancias distintas.

La inteligencia del enjambre

“Si ve algo extraordinario, trate de no perder la cabeza”, le dice Snaut al recién llegado Kris. En el laberinto circular de la estación orbital, además de la aparición de visitantes, se producen pequeños hechos tan simples como inquietantes: una pelotita que rueda, chasquidos, recipientes de vidrio que se rompen, globos ameboides caídos en el suelo... En la puerta del cuarto





del suicidado Guiberine hay un dibujo infantil que dice: “ser humano”. Kris escucha el dramático monólogo que le dejó filmado antes de quitarse la vida, donde sugiere bombardear el océano con radiaciones para “comunicar” con ese organismo impenetrable. Junto a él aparece una impávida visitante sirviéndole un vaso de leche. Ninguno de los científicos logra explicar la maraña de sucesos, y cuando Kris le pregunta a Snaut de dónde surgió la visitante que encarna a su mujer, éste le dice: “es la materialización de tu concepto de ella”, y le anticipa que puede haber un número infinito de ellas.

Sabemos que el cerebro organiza la información en módulos cognitivos y que las funciones mentales superiores se asientan en conexiones intermodulares jerarquizadas según el nivel de complejidad. Como sostiene la mayoría de los neurobiólogos, el proceso no se lleva a cabo en un lugar específico del cerebro sino que es una función de enlace entre distintos lugares, como una orquesta donde los instrumentos tocan al unísono cosas distintas. El resultado de esa conjunción genera una sonoridad que es (cualitativamente) algo más que la suma de sus componentes: música.

La analogía más aceptada con el estado de consciencia es una bandada de pájaros, la cual enlaza de manera cinematográfica, compleja y sincrónica los diversos módulos cerebrales. El fenómeno consciente es tanto un proceso mental fenomenológico, cualitativo y subjetivo como un proceso cerebral integrado por varios aspectos sujetos a la temporalidad. La consciencia sería entonces, según la expresión de José Luis Díaz, como una “ventana del presente”, que aparece y desaparece, empalmada con signos neurofisiológicos, mecanismos de memoria y actos de comportamiento.

Una bandada de pájaros está compuesta por cientos o miles de individuos actuando al unísono como un macroorganismo con mecanismos que aún nos resultan desconocidos. Carente de un centro jerárquico, la bandada posee la dinámica funcional de un sistema fuera de equilibrio, caó-

tico pero ordenado, no del todo imprevisible ni del todo azaroso. La complejidad de su conducta surge de leyes locales relativamente simples pero no lineales, con capacidades de aprendizaje sin una supervisión central. Es la llamada inteligencia del enjambre.

Cortocircuitos: el cine de poesía

Desde este punto de vista, *Solaris* es una película bastante convencional. Su construcción del relato procede de forma lineal, aun cuando intercala apariciones, recuerdos y proyecciones. Hay otra película que acaso ejemplifica la inteligencia del enjambre con mayor eficacia: *Sans Soleil* (1982), de Chris Marker. Concebida como un diario de viaje, sus imágenes no ilustran lo que oímos —una mujer leyendo las cartas que un hombre le envía desde sitios remotos, alternadas con reflexiones del propio autor sobre la memoria y los rituales ligados a la muerte, pero también sobre la mirada y el cine—, ni la voz explica lo que vemos —muchedumbres en Tokio y en Guinea Bissau; gente adormilada en un barco; el asesinato de una jirafa; el paisaje casi lunar de las islas de Cabo Verde; la exposición de los fétiches del Papa en visita a Japón y la de antiguos símbolos fálicos; las locaciones de *Vértigo* de Hitchcock en San Francisco y la avalancha de reflexiones que suscitan; la escena que abre y cierra el film: tres niños junto a unos acantilados en Islandia, mientras en el mar hace erupción un volcán... Las secuencias se despliegan con una sintaxis libérrima, donde los contenidos proponen



situaciones y reflexiones antes que un encadenamiento narrativo unidireccional. La apertura de sus significados, carente de simbolismos explícitos, descansa en un rigor compositivo que refleja una “poética del instante” (para decirlo con Bachelard), asentada en alusiones fragmentarias afines al *hai-ku* y en cortocircuitos audiovisuales tan naturales como sorprendentes; todo lo cual configura una unidad de sentido que se despliega en espiral. *Solaris* y *Sans soleil*, dos títulos que aluden a la luz desde perspectivas opuestas pero complementarias: la revelación y el enneguecimiento, la consciencia de sí y el extravío. Ambas películas comparten preocupaciones similares desde ópticas distintas: la coexistencia de tiempos en apariencia inconciliables y la búsqueda de una inalcanzable unidad de la experiencia.

Sin ignorar el desarrollo de las nuevas tecnologías de visualización cerebral, es significativo que el lenguaje verbal siga predominando a la hora de explicar el funcionamiento de la consciencia. Pero es igualmente cierto que, con sus límites conceptuales, el cine da cuenta de esa complejidad de manera más gráfica e inmediata. Lo que cualquier espectador “comprende” sin problemas al ver una película (los pasajes de una escena a otra, de un plano a otro, los saltos narrativos, el significado de imágenes no explícitas y un largo etcétera que incluye elipsis, *flash-backs* y todo el arsenal de técnicas narrativas y de montaje), si lo trasladamos a la esfera verbal (literaria o menos) suele ahuyentar a 90% de lectores.

En este punto habría que preguntarse si el cine es de veras un lenguaje, cosa no tan obvia como parecería, en cuan-



to su vocabulario se basa en una refundación continua de un sistema de signos que no cuenta, a diferencia del lenguaje verbal, ni con un diccionario ni con una gramática. Y, por lo tanto, aún menos, con una sintaxis establecida. Como dice Pasolini, el director de cine, respecto del escritor, tiene que llevar a cabo una doble operación: por un lado, elegir del caos de la realidad las imágenes y los sonidos para conformar su vocabulario y, luego, construir una secuencia expresiva que les dé sentido.



A diferencia de la “profundidad” del lenguaje verbal y de los estratificados mecanismos de la consciencia, el cine es un lenguaje de superficie donde todo es concreto: lo que no se ve no existe; el lenguaje abstracto le está vedado sino de forma primitiva. Pero esto que parecería un límite, es también una ventaja: a diferencia de la literatura, el cine no tiene que remitir a una gramática establecida ni enfrentarse con una tradición secular. Su sistema de signos se basa en objetos preexistentes a su formulación (hasta el cine más fantástico remite al mundo real, histórico, etcétera), con su carga simbólica significativa más o menos explícita y, en cualquier caso, pregramatical. Algo más afín al sueño y al mito que a la lógica del discurso verbal. Es decir, el cine estaría más cerca de la poesía que de la prosa, aunque esta última haya predominado en el cine casi desde sus orígenes.

Cuando Pasolini analiza ese “cine de poesía” surgido en los años sesentas (Antonioni, Godard, Bertolucci y otros), lo asocia con la irrupción de la subjetividad, desde la forma misma. Cosa del todo ausente en el cine clásico que, aun con su poesía (Chaplin, Mizoguchi, Bergman), recurre a un lenguaje presuntamente “objetivo”, cuya mirada es la del espectador-dios. La analogía entre este cine y la relación del





yo con la consciencia postulada por la ciencia es inseparable del punto de vista de un sujeto y, en consecuencia, de una dinámica determinada por una estructura cerebral en continua transformación a partir de unos componentes neurológicos dados. Una interacción donde convergen lo biológico, lo ambiental y lo cultural, sobre lo cual tendrá efectos transformadores. Es lo que José Luis Díaz llama el “modelo biopsicosocial”.

El tiempo y las neuronas espejo

Ella (Hari) regresa otra vez. Mientras duerme (o finge dormir), Kris sale del cuarto cerrando la puerta. Siente un ruido aterrador: ella ha atravesado la puerta de metal provocándose heridas atroces que, poco después, sanan milagrosamente. Los dos científicos se burlan de Kris — “Tiene usted un magnífico ejemplo [...] Hágale un examen de sangre y se sorprenderá” —, pero se alarman al verla dormir o cuando afirma que siente dolor o prueba emociones. El pasado revivido por Kris y su mujer desata recriminaciones, celos, temores, culpas, deseos, entre flashbacks y proyecciones que redibujan su relación. Aunque Hari dice no saber quién es, recuerda episodios de su pasado común,

de pasión y desamor. Se pregunta por qué los humanos aman. Vuelven a enamorarse, aun sabiendo que no tienen futuro. Snout recrimina a Kris: “no conviertas un problema científico en una historia de amor”. Ella decide desaparecer recurriendo al “desmaterializador” de neutrinos. Le deja a Kris una carta: “Hari no existe. Es terrible tener que engañarte... No debes culpar a nadie”. En un diálogo sobre la estructura del universo y la pérdida del sentido cósmico de la vida, Snaut dice: “no buscamos



otros mundos, sólo queremos extender la Tierra a todo el cosmos [...] Buscamos el contacto con otro ser humano [...] La gente feliz no se hace todas estas preguntas”.

Imágenes y diálogos cuestionan si el flujo continuo y homogéneo del tiempo es una ilusión, desfasada del momento en que suceden los hechos, y si éstos serán modificados (“recategorizados”, diría Edelman) por el proceso perceptivo-proyectivo. Lo mismo cabría preguntarse respecto de la autopercepción que tenemos a lo largo de nuestra vida: ¿soy el mismo que era a los siete años? ¿Me percibo igual? ¿Percibo igual el mundo exterior? ¿Mi voz interior es la misma? ¿Cómo saberlo?! En uno de sus encuentros con su madre muerta, el protagonista le dice: “es embarazoso, pero he olvidado tu rostro”. El pasado es como lo recordamos, con base en las emociones, proyecciones e ideas del presente.

El papel de la subjetividad en la conformación de la consciencia y de la memoria se ve refrendado por un descubrimiento reciente. Un grupo de científicos italianos, bajo la guía de Giacomo Rizzolatti, notó que las neuronas activadas cuando un mono aferró un determinado objeto también se activaron cuando el mono vio a un científico agarrando el mismo objeto. Son las llamadas “neuronas espejo”. En su libro, Rizzolatti y Sinigaglia afirman que la rígida división “entre procesos perceptivos, motores y cognitivos es en gran medida artificial. No sólo la percepción parece estar incrustada en las dinámicas de la acción [...] sino que el cerebro actuante es también y sobre todo un cerebro que comprende”.

Cuando vemos a un amigo que sufre, sentimos empatía porque la actividad de nuestro cerebro es similar a la del



SOLARIS

TÍTULO ORIGINAL: Солярис, *Solyaris* • DIRECCIÓN: Andrey Tarkowski • GUIÓN: libre adaptación de la novela homónima de Stanislaw Lem (1961) por Andrey Tarkowski y Friedrich Gorenstein • REPARTO: Natalya Bondarchuk, Donatas Banionis, Jüri Järvet, Anatoli Solonitsyn, Vladislav Dvorzhetsky, Avigdor Leinov • FOTOGRAFÍA: Vadim Yusov • MÚSICA: Édouard Artémiev y *Preludio coral en fa menor* de Johann Sebastian Bach • PRODUCCIÓN: Viacheslav Tarasov • GÉNERO: ciencia ficción • PAÍS Y AÑO: Unión Soviética, 1972 • DURACIÓN: 165 minutos.

SINOPSIS: El doctor Kris Kelvin viaja al planeta Solaris para investigar unos extraños sucesos en la estación espacial que esta situada en la órbita del planeta y elaborar un informe de los mismos. Sin embargo una vez allí se enfrentara a algo totalmente desconocido que pone a prueba toda su experiencia profesional lejos de toda lógica humana.

SANS SOLEIL

DIRECCIÓN, COMPOSICIÓN Y MONTAJE: Chris Marker • GUIÓN: Chris Marker. Cartas de Sandor Krasna (heterónimo de Chris Marker) leídas por Florence Delay • REPARTO: Florence Delay (narrador), Arielle Dombasle • FOTOGRAFÍA: Wedigo von Schultendorff • MÚSICA: *Sans Soleil* de Modest Mussorgsky, por la Banda electro-acústica, Michel Krasna y *Vals triste* de Sibelius, por Isao Tomita • PRODUCCIÓN: Anatole Dauman • GÉNERO: drama, documental • PAÍS Y AÑO: Francia, 1982 • DURACIÓN: 100 minutos.

SINOPSIS: Tres niños en una carretera en Islandia, una tripulación somnolienta a bordo de un ferry, un emú en *Île de France*, un bello rostro de las islas Bijagos, un cementerio de gatos a las afuera de Tokio, vagabundos en Namidabashi, los habitantes de la Isla de Fogo, Cabo Verde, un carnaval en Bissau... Así inicia el relato una mujer desconocida que lee las cartas remitidas por un operador de cámara, Sandor Krasna, que por medio del registro de las imágenes de sus viajes se interroga sobre la memoria y la función del recuerdo, "que no es lo contrario del olvido, sino su opuesto", para conformar, como Sei Shônagon, su particular lista de "cosas que hacen latir el corazón".

suyo, activando las mismas estructuras neuronales. Esto ofrece una nueva perspectiva sobre algo que siempre creímos saber: las neuronas espejo, afirman Rizzolatti y Sinigaglia, "muestran la fuerza y la profundidad del vínculo que nos une a los demás, o en otras palabras, lo extraño que sería concebir un *yo* sin un *nosotros*".

La vida es un largo plano-secuencia

En el magma del océano de Solaris se han empezado a formar islas. Kris regresa a la Tierra. Bajo la lluvia aún humea la fogata que encendió antes de irse para quemar documentos, fotos

y demás rastros de su pasado. El perro de su madre viene a su encuentro. Llueve también dentro de la casa donde su padre está ordenando libros. Se abrazan. La niebla del "océano pensante" invade todo el paisaje. Desde lejos vemos la casa como una pequeña isla en medio del océano de Solaris.

La secuencia conclusiva de la película remite a esa aparente contradicción entre el naturalismo (objetivo) del cine narrativo y el carácter onírico (subjetivo) de sus imágenes poéticas; entre el aspecto gramatical-sintagmático del relato editado (objetivo) y el perfil estilístico-semántico del punto de vista (subjetivo); entre el rasgo comunicativo (objetivo) y el expresivo (subjetivo). Una dialéctica que remite



al carácter complementario de la subjetividad y de las estructuras neurológicas en las que se asientan los procesos de la consciencia.

El cierre de este somero viaje por las analogías y divergencias entre las dinámicas del cerebro y las del cine no puede eludir el montaje como operación decisiva para conferir significado a toda secuencia de imágenes.

En sus "Observaciones sobre el plano-secuencia", Pasolini analiza las relaciones entre éste como unidad filmica subjetiva, el montaje y el significado. La vida sería un largo plano-secuencia desde el nacimiento hasta la muerte, cuyo montaje sólo puede realizarse una vez concluidas to-

das nuestras experiencias, porque en cualquier momento un hecho significativo puede alterar el sentido retrospectivo de una vida. Por eso, aunque somos los directores de la película que "filmamos" cada día, al igual que el espectador en el cine, son los demás quienes dan sentido a nuestra vida, una vez concluida.

Como dice Sacks: "somos los directores de la película que estamos haciendo —pero somos también sus protagonistas; cada fotograma, cada momento, somos nosotros, es nuestro—, nuestras formas (como dice Proust) están delineadas en cada uno, aun cuando no tengamos existencia, ni realidad, fuera de eso". 🎥



Javier Barreiro Cavestany
Escritor, poeta y videoasta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

William James. 1890. *Principios de psicología*. Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

Oliver Sacks. 2004. "The River of Consciousness", en *The New York Review of Books*, 15 de enero.

_____. 1995. "The colorblind painter", en *Un antropólogo en Marte*, Anagrama, Barcelona, 2005.

_____. 1997. *La isla de los ciegos al color*, Anagrama, Barcelona, 1999.

_____. 2005. "Remembering Francis Crick", en *The New York Review of Books*, 24 de marzo.

Henri Bergson. 1908. *La evolución creadora*. Espasa-Calpe, Madrid, 1985.

Jean-Pierre Changeux. 2002. *El hombre de la verdad*. Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

Gerald Edelman. 1989. *The Remembered Present*. Basic Books, Nueva York.

_____. y Giulio Tononi. 2000. *El universo de la consciencia: cómo la materia se convierte en imaginación*. Editorial Crítica, Barcelona, 2002.

Israel Rosenfield y Edward Ziff. 2008. "How the Mind Works: Revelations", *The New York Review of Books*, 26 de junio.

Cristof Koch. 2004. *La consciencia: una aproximación neurobiológica*. Ariel, Barcelona, 2006.

José Luis Díaz. 2006. *La consciencia viviente*. Fondo de Cultura Económica, México.

Pier Paolo Pasolini. 1972. *Empirismo herético*. Editorial Brujas, Buenos Aires, 2005.

Giacomo Rizzolatti y Corrado Sinigaglia. 2006. *Las neuronas espejo*. Paidós, Madrid, 2006.

Andrey Tarkowski. *Esculpir el tiempo*, UNAM, México, 2005.

IMÁGENES

Pp. 4-11: *Solaris*, fotogramas, 1972. Pp. 12 y 13: *Sans soleil*, fotogramas, 1982.

CINEMA AND CONSCIOUSNESS

Palabras clave: caos, consciencia, cerebro, tiempo.

Key words: chaos, consciousness, brain, time.

Resumen. La neurobiología recurre a la metáfora científica para explicar las dinámicas de la consciencia. Pero a diferencia de la complejidad sensorial y conceptual de la consciencia, el cine suele presentar una sola imagen a la vez.

Abstract. Neurobiology recurs to scientific metaphor to explain the dynamics of consciousness. But unlike the sensorial and conceptual complexity of consciousness, cinema usually presents only one image at a time.

Javier Barreiro Cavestany (Montevideo, 1959) es escritor y videoasta. Ha publicado los libros de poesía: *Técnicas de sobrevivencia* (1987), *Voces para una batalla* (1994) y *Animal sin manada* (2000). Ha dirigido los videos: *El huracán y la palma* (2004), *Donde termina el mar* (2010) y *Before the End of Love* (2010). De 2005 a 2011 fue editor de la revista de arquitectura y diseño *Arquine*. Desde 1995 reside en la ciudad de México.

Recibido el 23 de enero; aceptado el 12 de febrero de 2012.