

PROCESOS ENACTIVOS EN TORNO AL CINE DE TERROR

Trabajo Monográfico



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

Facultad de Humanidades

Departamento de Ciencia Sociales

Licenciatura en Filosofía

Bogotá D.C

2019

PROCESOS ENACTIVOS EN TORNO AL CINE DE TERROR

Trabajo para optar al título de

Licenciado en Filosofía

Trabajo Monográfico



Presentado Por:

Yeni Rocio Cifuentes Hernández

Código: 2009132012

Director:

Luisa Fernanda Barrero González

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL


Facultad de Humanidades

Departamento de Ciencia Sociales

Licenciatura en Filosofía

Bogotá D.C.


2019

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>REALIDAD Y TECNOLOGÍA</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 84	

PROCESOS ENACTIVOS CINE DE TERROR 1

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de Grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	Procesos Enactivos en torno al Cine de Terror
Autor(es)	Yeni Rocío Cifuentes Hernández
Director	Luisa Fernanda Barrero González
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2019, 79 p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	CINE DE TERROR; CUERPO; EMOCIÓN; ENACTIVIDAD; EXPERIENCIA.

2. Descripción
<p>El presente trabajo pretende responder el por qué son importantes los procesos afectivos generados en torno al cine de terror, reivindicando la posición de lo corporal en ellos, ya que las teorías tradicionales del cine se han caracterizado por un olvido del cuerpo en la relación cine-emociones. Así, en un primer momento, se presenta una revisión frente al avance de las ideas en contexto, las nociones de pensamiento sensual (primitivo), pensamiento cinemático y montaje, desde las propuestas de la psicología experimental y práctica desarrollada por Sergei Eisenstein. Se analiza la perspectiva de un cuerpo pasivo, que asume los estímulos generados por el cine a partir del montaje: entendido como plataforma de expresión y causa de los eventos emocionales intensificados.</p> <p>En un segundo momento se acude a la teoría cognitiva del cine, haciendo alusión a las ideas expuestas por el autor Noël Carroll, considerando el ámbito del cine de terror con lo que denomina “una paradoja del horror”, en ella, se asegura que el arte está diseñado con el fin de generar una respuesta emocional determinada, el terror-arte. Parte de varios supuestos que conllevan a visualizar la emoción acompañada de una agitación sentida o sensación sintiente, un movimiento de carácter fisiológico catalogado como una “sensación o sentimiento”.</p>

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>REALIDAD Y TEORÍA</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 84	

PROCESOS ENACTIVOS CINE DE TERROR 2

A punto de contrastar las ideas anteriores, se hace remisión a los planteamientos de la teoría 4E, acrónimo que concibe los procesos cognitivos como corporeizados (embodied), situados (embedded), enactivos (enacted) y extendidos (extended), con un mayor énfasis en las ideas Giovanna Colombetti, quien considera que la cognición también es afectiva, es decir, el afecto da forma a la cognición, el afecto motiva y desmotiva la percepción y la acción.

Lo previo, contribuye a dar una reivindicación de lo corporal en los procesos afectivos, pues se tiene un organismo vivo incrustado (embedded), corporeizado (embodied), enactivo (enacted) y extendido (extended), que parte de la naturaleza de la experiencia vivida, del cuerpo como estructura vivida y experimentada, en lo que puede concebirse un punto medio entre diversas teorías y posturas que nos mostrarán los episodios emocionales más representativos como patrones auto organizados de diversas formas, según el contexto y estado del organismo.

3. Fuentes

Bordwell, D (1996). *El cine de Eisenstein; Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós.

Bordwell, D. (1999). *La narración en el cine de ciencia ficción*. Barcelona: Paidós.


Burke, E. (2014). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza.

Carrillo, A., Rivas, V. y Zindel, M. (2015). Las emociones cinematográficas en Bordwell. *Nuevo Itinerario*, 10(10), 1-19.

Carroll, N. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón. Traducción de Gerard Vilar*. Madrid (España): Antonio Machado libros.

Carvalho, J. M. (2018). *Thinking with Images: An Enactivist Aesthetics*. Routledge.

Centeno, E. (2005). Biomechanics and Theatre Anthropology: Meyerhold and Barba. *Revista de Filosofía*. Recuperado de: http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>REALIDAD Y TECNOLOGÍA</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 3 de 84	

PROCESOS ENACTIVOS CINE DE TERROR 3

[11712005000200004](https://doi.org/10.1171/2005000200004)

Coëgnarts, M. y Kravanja, P. (2015) *Embodied cognition and cinema*. Leuven: Leuven University Press.

Colombetti, G y Thompson, E. (2007). The Feeling Body: Toward an Enactive Approach to Emotion. En W. Overton, U. Mueller y J. Newman (eds.), *Developmental Perspectives on Embodiment and Consciousness* (pp. 45-68). Londres: Taylor & Francis.

Colombetti, G. (2010). Enaction, sense-making and emotion. En J. Stewart, O. Gapenne, y E. Di Paolo (Eds). *Enaction: Towards a New Paradigm for Cognitive Science* (pp.145-164). Cambridge: MIT Press.

De Zárate, A. (1997). La psicología del Arte de Vygotsky: los límites de la psicología cognitiva. *Trama y fondo: Revista de Cultura*, 3, 27-43. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3322267>


Descartes, R. (1997). *Las pasiones del alma*. Madrid: Technos.

Descartes, R. (2004). *Discurso del método*. Buenos Aires: Colihue.

Di Paolo, E. (2016). Enactivismo. En C. Vanney y J. Silva (eds), *Diccionario Interdisciplinar Austral*. Recuperado de: <http://dia.austral.edu.ar/Enactivismo>

Eisenstein, S. (1939/1970). La unidad orgánica y lo patético en la composición de El acorazado Potemkin. En R. Guberín (ed). *Reflexiones de un cineasta* (pp. 111-123). Barcelona: Lumen.

Eisenstein, S. (1958). *El sentido del cine (1898-1948)*. Buenos Aires: Siglo XXI.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>ANÁLISIS DE LA REALIDAD</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 4 de 84	

PROCESOS ENACTIVOS CINE DE TERROR 4

Eisenstein, S. (1968). Nature is no indifferent. En S. Eisenstein, J. Rabaud, N. Chomsky, M. Roche, J. Faye y J. Joyce (aut), *Le Montage* (pp. 35-58). París: Seuil.

Eisenstein, S. (1988). *La teoría del montaje de atracciones*. Recuperado de: <http://www.lafuga.cl/la-teoria-del-montaje-de-atracciones/86>

Eisenstein, S. (2010). *The method*. Transcribed, edited and widely commented by Oksana Bulgakowa (4 volumes - 2nd edition, 2016).

Filosofia. Org (1984). *Diccionario de Estetica*. <http://www.filosofia.org/enc/ros/estet.htm>.

Freud, S. (1919). *Lo siniestro*. Edición electrónica. Recuperado de: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>

Freud. (1965). *La interpretación de los sueños*. Buenos Aires: Amorrortu. Recuperado de: <http://www.bibliopsi.org/docs/freud/04%20-%20Tomo%20IV.pdf>


Hoffmann, E. (1816). *Los elixires del diablo*. Recuperado de: http://88.27.249.81/psico/sesion/ficheros_publico/descargaficheros.php?opcion=colaboraciones&codigo=185

Hofmann, E. (1817). *Cuentos de miedo (1766 - 1822)*. México: Biblioteca digital Ilce.

Kenny, A. (2004). *Action, emotion and will*. Nueva York: Taylor & Francis.

King, S. (1987). *Danse Macabre*. New York: Berkeley Books.

Losilla, C. (1993). *El cine de terror: Una Introducción*. Paidós: Buenos Aires.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>REALIDAD Y TECNOLOGÍA</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 5 de 84	

PROCESOS ENACTIVOS CINE DE TERROR 5

Maturana H. y Varela F. (1980). *Autopoiesis and cognition: the realization of the living*. Reidel: Dordrecht.

Maturana y Varela. (1980). *La autopoiesis de Maturana (y Varela): ¿Seres sociales o seres individuales?* Recuperado de: <https://docplayer.es/20766626-La-autopoiesis-de-maturana-y-varela-seres-sociales-o-seres-individuales.html>

Mayer, B. (1993). Eisenstein y Derrida: montaje, diferencia, sinergia, metafísica. *Discurso: teoría y análisis* 15, 85-115. Recuperado de: http://ru.iis.sociales.unam.mx/bitstream/IIS/5502/2/05_mayer.pdf

Monografías.com. (2017). *El cognitivismo*. Peru. Recuperado de: <https://www.monografias.com/docs113/elcognitivismo/elcognitivismo.shtml>.

Moreno B. (2010). Fragmentos para un viaje. *Desde el Jardín de Freud*, 10, 17-32.

Penner, J. y Schneider, S. (2012). *Cine de Terror*. Berlín: Taschen.


Rank, O. (1976). *El doble*. Buenos Aires: JCE Ediciones.

Shoback, V. (2004). *Carnal Thoughts, embodiment and moving image culture*. Londres: University of California Press.

Spinoza, B. (2000). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Trotta.

Tikka, P. (2008). *Enactive cinema: Simulatorium Eisensteinense*. Helsinki: Publication Series of the University of Art and Design.

Vassilieva, J. (2019). The Eisenstein-Vygotsky-Luria Collaboration. *Projections*, 13(1), 23-44.

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Escuela de Pedagogía</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 6 de 84	

PROCESOS ENACTIVOS CINE DE TERROR 6

Walton, K. (1978). Fearing fictions. *The journal of philosophy*, 75(1), 5-27.

Ward, A. (2015). *Art in noise: An embodied simulation account of cinematic sound design. Embodied cognition and cinema.* in M. Coëgnarts & P. Kravanja.

Zumalde, A. (2011). La emoción fílmica. Un análisis comparativo de las teorías cinematográficas. *Tenerife: Revista Latina de Comunicación Social*, 66(66). Recuperado de: http://www.revistalatinacs.org/11/art/936_Bilbao/15_Imanol.html


4. Contenidos

El proceso de la investigación se desarrolló a través de la siguiente estructura:

- Relación cine y emociones: A través del sesgo entre las perspectivas estructuralistas y cognitivistas de la teoría del cine y las centradas en el fenómeno.
- Eisenstein: Análisis preliminar de sus ideas y la incursión a la psicología cognitiva del cine.
- Conceptos y nociones de Eisenstein desde la mirada de Pía Tikka: Pensamiento primitivo, pathos, composición cinematográfica y pensamiento cinemático.
- Conceptos y nociones de Eisenstein desde la mirada de Julia Vassilieva: Montaje y creación patética.
- Trayectoria alternativa de Eisenstein.
- De las teorías psicoanalíticas a las teorías cognitivas del cine.
- El terror-arte – a través de los aportes realizado por el autor Noel Carroll
- La cognición encarnada una aproximación integral a los estudios sobre cine.
- La aproximación enactiva y su aplicación desde el cine de terror.

5. Metodología

Dentro de la clasificación de modalidades de trabajo de grado, el presente se caracteriza por ser **un trabajo monográfico**, con una extensión de entre 15.000 y 25.000 palabras. En este se propone reconstruir, plantear o responder a un problema filosófico. Por problema se entiende una pregunta para la cual no haya respuestas obvias o arbitrarias, sino que, más bien, tiene

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>REALIDAD Y TECNOLOGÍA</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 7 de 84	

PROCESOS ENACTIVOS CINE DE TERROR 7

distintas respuestas, distintos análisis e interpretaciones, y distintos argumentos que lleven a conclusiones opuestas, enfrentadas o contradictorias. En ese sentido, el trabajo monográfico debe evidenciar la capacidad de comprensión, análisis e interpretación del problema que el estudiante ha escogido; por tal razón, se recomienda que la fuente primaria sea uno o dos autores como máximo.

Metodológicamente para elaborar una propuesta interpretativa con el suficiente bagaje teórico y pertinencia, es necesario dar consecución a los siguientes pasos:


- Definición de fuentes primarias de información
- Análisis de las teorías del cine
- Desarrollo de conceptos a partir de la perspectiva de Sergei Eisenstein y sus comentaristas.
- Análisis de las perspectivas psicoanalistas del cine de terror
- Concepciones del cine de terror
- Desarrollo de las teorías cognitivas del cine a partir de la influencia del psicoanálisis
- Introducción y análisis desde el enfoque de las 4E.
- Aplicación de la perspectiva 4E al cine de terror.

Desde lo anterior, la investigación se apoya en lo exploratorio acude a la revisión de diferentes fuentes bibliográficas, autores y posturas para intentar dar respuesta, o en este caso, dar apertura a nuevas cuestiones en torno al problema de interés.

6. Conclusiones

El presente trabajo más que lograr un resultado concluyente hace apertura a nuevos cuestionamientos sobre la relación cine y emociones, en un enfoque que recupere lo corporal como co-operativo en dicho procesos. Sin embargo a partir de los análisis logrados, tenemos:

- Aunque el aspecto emocional del cine ha sido abordado a partir de perspectivas heterogéneas desde su creación, se imponen en el discurso actual sobre el cine dos corrientes: una orientada al espectador y el contexto (Cultural Studies), otra orientada al fenómeno, lo cual, ha puesto una disyuntiva generadora de lo que hoy se conoce como “crisis de la teoría del cine”
- El concepto de emoción desarrollado desde diferentes enfoques posee una característica en común: la conmoción somática, razón por la cual, se hace fundamental recuperar el cuerpo en los procesos cine-emociones.
- Tikka (2008) pretende reutilizar los conceptos extraídos de la obra y recorrido teórico de Eisenstein en el sentido de una simulación, mientras Vassilieva (2019) quiere ubicar a Eisenstein como un antecedente significativo de las aproximaciones contemporáneas que

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>EXCELENCIA EN LA EDUCACIÓN</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 8 de 84	

PROCESOS ENACTIVOS CINE DE TERROR 8

<p>pueden ayudar a resolver la crisis de la teoría de cine actual, se enfocan precisamente en el rol integrador de las emociones en todo el conjunto de conceptos por nosotros extraídos.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Eisenstein nos brinda una perspectiva holística como una constante, una visión que está en clara consonancia con los planteamientos de la mente y el cerebro como corporeizados, incrustados, activados y extendidos (embodied, embedded, enacted y extended) en lo que concierne a la experiencia cinematográfica. - A partir de los años ochenta se ve la necesidad de superar las perspectivas del psicoanálisis fílmico a través de diferentes propuestas que promulgan una alternativa, con la iniciativa de procurar ideas abstractas que generan una sensación ominosa racional - El horror es una aprehensión de lo que no se conoce, viene en contexto a través de la imaginación, mientras el terror es la causa de una reacción física y la repulsión es develada cuando la expresión física es de extrema repugnancia - Las emociones incluyen pensamientos, creencias y demás elementos de corte cognitivo. - El terror-arte que proviene de la teoría cognitivo-evaluativa, donde si bien no todos los estados emocionales son de este tipo, el terror-arte sí, es una tipología construida. - Noël Carroll, delinea el tratamiento de las emociones desde un aspecto literario, pues nos anima a construir enlaces lógicos sobre la base de la información visual, en este caso, a partir de la figura del monstruo y el proceso evaluativo para su caracterización (fisión, fusión, magnificación y masificación) que se acompañan de un sentido articulado a las imágenes, sonidos y demás elementos del film (la metonimia terrorífica). - Para el enactivismo la experiencia no es algo que nos sucede, que está en nosotros, o algo que pasa, sino algo que hacemos. El cuerpo deja de ser un medio para el sentido, supuestamente asignado por la cabeza y se convierte en cuerpo vivido, la cognición deja de ser un proceso de asignación de sentido y se extiende más allá de los límites establecidos para reivindicar el rol del ambiente y sus recursos en la elaboración y mantenimiento de su propia identidad.
--



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

EXCELENCIA EN TECNOLOGÍA

FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 9 de 84

PROCESOS ENACTIVOS CINE DE TERROR 9

Elaborado por:	Yeni Rocio Cifuentes Hernández
Revisado por:	Luisa Fernanda Barrero González

Fecha de elaboración del Resumen:	12	03	2020
--	----	----	------

Nota de aceptación

Firma decano de la Facultad

Firma primer jurado

Firma segundo jurado

Bogotá, D.C., Febrero de 2020

Agradecimientos

A todos aquellos que han depositado su confianza
en la posibilidad de llevar a cabo este logro.

Tabla de contenido

Procesos enactivos en torno al cine de terror	6
Capítulo 1	10
Cine y emociones	10
1.1 Conceptos fundamentales: Eisenstein	14
1.1.1 Perspectiva de Pia Tikka	15
1.1.1.1 Pensamiento primitivo	16
1.1.1.2 Pathos	18
1.1.1.3 Composición cinematográfica y pensamiento cinemático.	19
1.1.2 Perspectiva de Vassilieva	20
1.1.2.1 Montaje	22
1.1.2.2 Creación patética (pathos composition).	24
1.1.2.3 Sinestesia	25
1.2 Eisenstein, trayectoria alternativa.	25
Capítulo 2	30
De las teorías psicoanalíticas a las teorías cognitivas del cine	30
2.1 Una mirada desde la perspectiva teoría cognitivista del cine	37
2.2 El terror-arte	42
Capítulo 3	51
La cognición encarnada, una aproximación integral a los estudios de cine	51
3.1 Insatisfacción con la teoría narrativa o teoría cognitiva del cine (TCC)	52
3.2 Los estudios de las emociones y la cognición	55
3.3 La aproximación enactiva	61
3.4 Un esbozo de una aproximación enactiva al cine de terror	65
Referencias	70

Resumen

El presente trabajo pretende responder el por qué son importantes los procesos afectivos generados en torno al cine de terror, reivindicando la posición de lo corporal en ellos, ya que las teorías tradicionales del cine se han caracterizado por un olvido del cuerpo en la relación cine-emociones. De esta manera, en un primer momento, se hará una revisión frente al avance de las ideas en contexto, las nociones de pensamiento sensual (primitivo), pensamiento cinematográfico y montaje, desde las propuestas de la psicología experimental y práctica desarrollada por Sergei Eisenstein. Se analiza la perspectiva de un cuerpo pasivo, que asume los estímulos generados por el cine a partir del montaje: entendido como plataforma de expresión y causa de los eventos emocionales intensificados, dando paso a una visión renovada de sus aportes, como influyentes en teorías posteriores en el marco de este análisis. En un segundo momento se acude a la teoría cognitiva del cine, haciendo alusión a las ideas expuestas por el autor Noël Carroll, analizando el ámbito del cine de terror con lo que denomina “una paradoja del horror”, en la que se asegura que el arte está diseñado con el fin de generar una respuesta emocional determinada, el terror-arte. Parte de varios supuestos que conllevan a visualizar la emoción acompañada de una agitación sentida o sensación sintiente, un movimiento de carácter fisiológico que puede ser catalogado como una “sensación o sentimiento”. A punto de contrastar las ideas anteriores, se hace remisión a los planteamientos de la teoría 4E, acrónimo que concibe los procesos cognitivos como corporeizados (embodied), situados (embedded), enactivos (enacted) y extendidos (extended), con un mayor énfasis en las ideas Giovanna Colombetti, quien considera que la cognición también es afectiva, es decir, el afecto da forma a la cognición, el afecto motiva y desmotiva la percepción y la acción. Lo previo, contribuye a dar una reivindicación de lo corporal en los procesos afectivos, pues se tiene un organismo vivo incrustado (embedded), corporeizado (embodied), enactivo (enacted) y extendido (extended), que parte de la naturaleza de la experiencia vivida, del cuerpo como estructura vivida y experimentada, en lo que puede concebirse un punto medio entre diversas teorías y posturas que nos mostrarán los episodios emocionales más representativos como patrones autoorganizados de diversas formas, según el contexto y estado del organismo. La exposición de la perspectiva enactiva nos permitirá elaborar un esbozo de cómo los procesos afectivos en el cine de terror no se quedan en el rezago de las labores cognitivas, sino que conjugan lo corporal y ambiental en lo que consideramos una descripción más precisa de la experiencia cinematográfica.

Palabras claves: cine de terror, cuerpo, emoción, enactividad, experiencia.

Abstract

The present work tries to answer why the affective processes generated around horror movies are important, claiming the position of the corporal in them, since the traditional theories of cinema have been characterized by a forgetfulness of the body in the cinematic relationship. emotions. In this way, at first, a review will be made regarding the advancement of ideas in context, the notions of sensual (primitive) thinking, kinematic thinking and montage from the proposals of experimental and practical psychology developed by Sergei Eisenstein. The perspective of a passive body is analyzed, which assumes the stimuli generated by the cinema from the montage: understood as an expression platform and cause of intensified emotional events, giving way to a renewed vision of its contributions as influential in later theories in The framework of this analysis. In a second moment the cognitive theory of cinema is used, reference is made to the ideas presented by the author Noël Carroll, analyzing the field of horror cinema with what he calls "a paradox of horror", in which it is ensured that Art is designed to generate a specific emotional response, terror-art. Part of several assumptions that lead to visualize the emotion accompanied by a felt agitation or feeling, a movement of physiological character that can be classified as a "feeling or feeling." About to contrast the previous ideas, reference is made to the approaches of the 4E theory, an acronym that conceives cognitive processes as corporeized (embodied), located (embedded), enactive (enacted) and extended (extended), with greater emphasis In the ideas of Giovanna Colombetti, who considers that cognition is also affective, that is, affection shapes cognition, affect motivates and demotivates perception and action. The foregoing, contributes to give a claim of the corporal in the affective processes, since there is a living organism embedded (embedded), corporeized (embodied), enactive (enacted) and extended (extended), which starts from the nature of the experience lived, of the body as a lived and experienced structure, in which a midpoint can be conceived between various theories and postures that will show us the most representative emotional episodes as self-organized patterns that manage to organize themselves in different ways according to the context and state of the organism. The exposition of the enactive perspective will allow us to elaborate an outline of how the affective processes in the horror cinema do not remain in the lag of the cognitive tasks, but instead combine the physical and environmental factors in what we consider a more precise description of the kinematics experience.

Keywords: body, emotion, enactivity, experience, horror movies.

Procesos enactivos en torno al cine de terror

El presente trabajo pretende responder el por qué son importantes los procesos afectivos generados en torno al cine de terror, reivindicando la posición de lo corporal en ellos, debido al desarrollo cognitivo que traen consigo, resultado del acoplamiento del organismo y el entorno vivo en un nivel co-evolutivo. Ello desde una perspectiva filosófica y a la vanguardia de los estudios contemporáneos sobre las emociones, teniendo como referente los planteamientos de la filósofa e investigadora Giovanna Colombetti respecto a la enactividad y en diálogo con las diferentes propuestas que se circunscriben en este marco.

El enfoque enactivo nos presenta tres ideas para su desenvolvimiento, la primera: es el proceso de “encarnación”, en el que la mente no es sólo sustancia física centralizada en el cerebro, por el contrario, es un organismo vivo que con la influencia de factores biológicos gesta su consolidación. Segundo: de la misma forma, tenemos el cuerpo, el cual no sólo tiene un rol dentro del sistema sensoriomotor como agente de percepción y acción “es un cuerpo vivo”. No son independientes el uno del otro (cuerpo-mente), e implican la tercera idea: “La experiencia vivida”, desde un punto de vista fenomenológico lo vivido modifica el ocurrir mismo del organismo brindando un mundo de fenómenos, existentes e independientes a partir de la forma en que se manifiestan o se dan a la consciencia, generalmente dispuesta a ser afectada por los diversos medios y procesos que circundan en el campo de experiencia, a través de los cuales, también se accede al mundo, así el organismo en su totalidad es un sistema vivo y sujeto de experiencia.

Teniendo en cuenta lo anterior, si bien es suficiente con la experiencia de la vida misma, la participación de estímulos como el cine juegan un papel de gran importancia, pues alimentan y hacen más rica la experiencia del organismo vivo, su mente y la estructura relacional que se logra a través de ello, conllevando a que todos los elementos que antes se consideraban periféricos al estudio de la mente, se conviertan en focales, como se pretende con el trabajo en curso. La perspectiva enactiva nos permite elaborar un esbozo de cómo los procesos afectivos en el cine de terror, no se quedan en el rezago de las labores cognitivas, si no que conjugan lo corporal y ambiental en pro de hacer más rica la experiencia del sujeto.

Se centrará la atención en el cine de terror, por su capacidad de afectar al espectador en lo físico y emocional, sin que este sea su fin principal¹, haciendo referencia a los miedos arquetípicos en una dinámica que aparenta un escape a las dimensiones del entendimiento frente a lo que sucede en el film, se siente la amenaza, pero, con la seguridad de que un fuero interno sabe que lo enfrentado permanece en la ficción, acarreado procesos mentales de mayor complejidad².

Este género transmite ideas desde las emociones emergentes de las experiencias visuales y auditivas, sobre asuntos que, difícilmente, se cree sucederán en lo cotidiano, conllevan un extrañamiento y tienen una dinámica distinta a los otros géneros, porque la fuente de placer que da apertura a las emociones no procede de estímulos, comúnmente, agradables. Los procesos fisiológicos son muy notorios en la experiencia con el cine de terror: se incrementa el ritmo cardíaco, las pupilas se dilatan, los músculos se contraen, el sistema inmunitario decae y en el aspecto psíquico, es posible que traiga recordación de eventos traumáticos. En estudios recientes³ se ha visto el cine de terror desde una perspectiva terapéutica, debido al aumento de adrenalina y cortisol que contribuyen mitigando el impacto de la ansiedad y fobias en un proceso de simulación “adaptativa”, entre otras implicaciones.

Emociones de terror y horror,⁴ en un primer instante buscaron dar sentido a los más grandes abismos del asombro humano, cuestionarse sobre lo inesperado a la expectativa de un sentido, de un mostrar, entendido como el desenvolvimiento del fenómeno en su camino de ser experiencia viva. Históricamente, el cine de terror es un asunto que ha capturado

¹ Es de considerar que la corriente rusa, y otras gestas del denominado cine intelectual, buscaron mediante múltiples experimentos producir un efecto emocional preciso en el espectador. Con el paso de los años, el cine pasó a ser considerado un producto para la generación de entretenimiento, sin otro particular.

² En este punto podemos hacer referencia a la idea kantiana de lo sublime-terrible, aquello que mezcla esa relación de admiración con el terror/horror, lo sublime es lo terrible contemplado desde un lugar seguro, la experiencia de lo sublime agita y mueve el espíritu, causa temor, pues su experiencia nace de lo que es temible y se convierte en sublime a partir de la inadecuación de nuestras ideas con nuestra experiencia.

³ Estudios como los desarrollados por los psicólogos Jaime Burque y Olga Burque en lo relacionado a la Filmoterapia, Jesús García, profesor titular de Personalidad, Evaluación y Tratamiento Psicológico de la Universidad de Sevilla, y autor junto con David Moreno Mora del artículo *El trabajo con películas en psicoterapia*, la socióloga experta en neurolingüística Alicia Aradilla, el Dr. Daniel López Rosetti en su libro *Emoción y sentimientos*, entre otros.

⁴ Emociones que en adelante se explicarán de acuerdo al enfoque del presente trabajo y se delimitará en las explicaciones prescritas en él.

amplio interés por la lascivia, placer, incluso la gracia que representa, pero en realidad el trasfondo de acudir a una expresión cinematográfica de tales características es el sentimiento de apertura en esa curiosidad esencial e innata de los hombres, por descubrir todo aquello que se desconoce, que genera miedo, sin necesidad de enfrentarse realmente al fenómeno.

Se debe tener en cuenta que se propone hablar del terror como género cinematográfico, el cual funda sus raíces con las novelas góticas inglesas de los siglos XVIII y XIX; El Castillo de Otranto (Walpole, 1764), El Monje (Lewis, 1796) y clásicos literarios del mismo corte como Frankenstein (Shelley, 1818), Drácula (Stoker, 1897), El extraño caso de Mr Hyde and Mr Jekyll (Stevenson, 1886) y otra gran porción de literatura que sentó los cimientos para todo lo que después se proyectó en el marco del expresionismo alemán⁵ e historia del género, esto sin pretender entrar en discusiones sobre las particularidades del género. Sin embargo, nuestro desarrollo se instaura con la idea del terror como lo expresado desde lo físico, la experiencia inmediata frente algún estímulo que tiene como premisa el miedo, por otra parte, el horror, como lo que se ha pensado o imaginado sobre ese instante:

¿Qué diferencia hay entre horror y terror? El horror viene luego. El terror es el suspense, el miedo. La preocupación de que algo terrible suceda...Estas cosas que nos aterran. Y entonces cunde el pánico. El pavor. El terror es lo que acecha tras la puerta: el presagio del dolor. Y el horror, son los miedos hechos realidad. El horror es el presagio cumplido (Penner y Schneider, 2008, pág. 9).

Con lo anterior, en el primer capítulo se hará una revisión frente al avance de las ideas en relación al cine y las emociones, las nociones de pensamiento sensual (primitivo), pensamiento cinemático y montaje a partir de las propuestas de la psicología experimental y práctica llevada a cabo por Sergei Eisenstein y Alexander Luria, quienes a través de un zoom-in a los procesos emocionales, demostraron que aunque el cine como obra de arte atañe a funciones primordiales arcaicas de la mente, su dinamización es efectiva si se añade el componente racional.

⁵ Movimiento cultural surgido en Alemania a principios del siglo XX, que en una batalla entre la luz y la sombra, irrumpe con los cánones de lo orgánico en la composición, en un paso a una estructura de tipo pre-orgánico (asistémico).

En el segundo capítulo, se interioriza el tema de las emociones generadas por el cine de terror, en referencia a conceptualizaciones varias sobre el género cinematográfico que ha estado entramado entre las influencias del psicoanálisis, la psicología experimental y su paso al enfoque cognitivo desde las teorías del cine, propuesto en el trabajo realizado por Noël Carroll, quién para los fines del presente trabajo es preciso estudiar, pues incursiona en el estudio de las emociones como estados cognitivos que generan una agitación física representativa, con la suposición de que el género está diseñado para producir un efecto emocional, en un denominado proceso de “terror-arte”.

Para finalizar, se remitirá a la enactivismo en rechazo a las ideas de lo cognitivo como actividad basada centralmente en el cerebro, cambiando el punto de atención al organismo vivo incrustado (embedded) en el mundo, su funcionamiento y estructura, resultantes de las influencias recíprocas del todo (del organismo) y sus constituyentes, ya que se parte de la naturaleza de la experiencia vivida, del cuerpo como estructura vivida y experimentada, llegando a lo que podría denominarse un punto medio entre diversas teorías y posturas que nos mostrarán episodios emocionales; el miedo, entendido como patrón emocional autoorganizado que puede organizarse de diversas maneras⁶, según el contexto y estado del organismo.

⁶ Vinculando el tema de la enactividad con la “autopoiesis”, tenemos la “autopoiesis” como propiedad organizativa de los seres vivos que permite la autoproducción y auto-distinción del organismo vivo en lo que se considera “un acople estructural” a partir de teorías como las expuestas por Maturana y Varela “*Mientras la autopoiesis sea posible, esta relación se denomina de adaptación, y el proceso de cambios que ocurren a medida que el ser vivo interactúa con los procesos ambientales sin perder su viabilidad, se denomina acople estructural [...] La cognición sucede dentro de las limitaciones sistémicos de este proceso.*” (Di Paolo, 2016) Es fundamental tener claro que desde la perspectiva de Maturana la concepción de individuo como sistema cognoscitivo, tiene en un primer nivel al cuerpo, entidad biológica que posibilita la emergencia del lenguaje, el cual determina la forma en que se percibe y se constituye la realidad, proceso que conlleva conocimiento, en muchas ocasiones a partir de una emoción, un impulso. Así, el miedo es una de las emociones primarias que además de gestarse como un impulso prioritario para el conocimiento, es un medio que desde su posibilidad de experiencia vivida permite desarrollar procesos cognitivos en el individuo, constituyéndose desde cómo es experimentado y de las condiciones biológicas del ser vivo que tiene la experiencia.

Capítulo 1

Cine y emociones

En consonancia con las diferentes tecnologías y desarrollos que a través del siglo XX se han dado apertura, el cine se ha consolidado como un lenguaje poderoso cuya trascendencia juega con el tiempo y el espacio a través de las emociones que desencadena. Aunque el aspecto emocional del cine ha sido abordado a partir de perspectivas heterogéneas desde su creación, se imponen en el discurso actual sobre el cine dos corrientes: una orientada al espectador y el contexto (Cultural Studies), otra orientada al fenómeno⁷.

Teniendo en cuenta que es un arte multidimensional, el cine ha sido analizado por diversas corrientes que pretenden entender las funciones afectivo-emotivas, las cuales se tornan engorrosas de delimitar y diferenciar. De esta forma, se tendrá como referente preliminar lo que la Real Academia de la Lengua, dice:

Del lat. *emotio*, -ōnis.

1. f. Alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática.
2. f. Interés, generalmente expectante, con que se participa en algo que está ocurriendo.

El concepto de emoción desarrollado desde diferentes enfoques posee una característica en común: la conmoción somática, entendida como la alteración violenta y brusca que tiene efectos sobre el sistema nervioso somático, es decir, sobre el sistema nervioso periférico encargado de conducir información sensible (de la sensación) e información de control motor al sistema músculo esquelético⁸. Adhiriendo lo corporal

⁷ Se dispone, en efecto, de dos maneras genéricas de evaluar los efectos emocionales de los filmes: por un lado, están los Cultural Studies, la teoría de la respuesta, la pragmática y los estudios de género que conceden prioridad a las condiciones subjetivas y ambientales en las que se produce la recepción de la película; por otro, la teoría cognitiva y la semiótica estructural, que centran el foco en las instrucciones mediante las que la película orienta la emotividad de su espectador. En tierra de nadie se encuentran la teoría psicoanalítica del cine que considera la experiencia fílmica como un remedo o simulacro de la vida (Zumalde, 2011, pág. 326).

⁸ La emoción implica al sistema nervioso por completo. Pero hay dos partes del sistema nervioso que son especialmente importantes: El sistema límbico (sistema nervioso somático) y el sistema nervioso autonómico, información que es contextual para los fines del presente trabajo.

como objeto de lectura de acuerdo a sus expresiones e interacción continua y su conjunción con procesos emocionales, sociales y cognitivos, es preciso integrar estados psicológicos cuando se trata de las emociones en contravía.

La relación de las emociones provocadas por las obras de arte tienen multiplicidad de matices que se expresan en experiencias físicas, cuestionadas con mirada filosófica desde tiempos remotos: Platón y Aristóteles en sus meditaciones sobre la Tragedia y otros hitos, ya nos brindan tintes de apreciación referentes a lo estético como gestor de placer y entendimiento; con el pasar de las etapas, la estética tomó la forma de rama del saber, disciplina base para los análisis de este talante, así, como para los estudios sobre cine desarrollados consecutivamente⁹.

La exploración conjunta entre psicología, filosofía y cine, más específicamente la dupla cine y emociones que abordaremos aquí, tienen su antecedente metodológico en la psicología experimental que tuvo florecimiento en Alemania con la incursión del psicólogo y filósofo Wilhelm Wundt quien dio la pauta para que posterior a la Guerra Civil, la psicología experimental incursionará en Rusia junto al cine de los años 20.

Es usual para esta psicología la mención de dos investigadores pioneros y reconocidos: el estadounidense William James (1890) y Carl Lange, de origen danés (1884), quienes trabajaron de forma independiente, pero simultánea. Uno de sus hallazgos preciados consiste en formular la función biológica de adaptación de la mente, así mismo la declaración de la conciencia como una función de orden biológico resultado de la evolución.

Entonces, como en el caso de los investigadores pioneros, el conocimiento a través de la observación y experimentación propuesta por la psicología experimental busca extraer leyes de procesos mentales y conducta humanos, haciendo eco en Rusia como soporte a la necesidad de reconstrucción de la ciencia, el arte y el hombre, imperante después del

⁹ Es importante denotar que aunque el trabajo que se desarrolla no tiene un tratamiento de corte estético, el cine al ser considerado un arte, tuvo sus primeros análisis y estudios a través de la estética como disciplina que estudia las *“leyes a que está sujeta la aprehensión estética del mundo por parte del hombre, de la esencia del arte, de las leyes de su desarrollo, del papel socialmente transformador del arte como forma especial de dicha aprehensión”* <http://www.filosofia.org/enc/ros/estet.htm>.

periodo de destrucción vivido a causa de la guerra. El modelo del psicólogo Wundt fue de gran influencia y soporte para la creación del centro de psicología experimental de Leipzig (Alemania) que desde 1879 dio la posibilidad a muchos investigadores de formarse en el campo, incluso algunos rusos.

Ahora bien, la incorporación de la psicología en Rusia se dio durante la década de 1860, momento en el que se restauraba la enseñanza de la filosofía en las universidades. La primera oleada estaba en congruencia con el modelo alemán, sin embargo, a la par de la línea tradicional se conformó una alternativa heterodoxa apoyada en ideas materialistas y orientada a un objetivismo con una visión reflexológica¹⁰ del comportamiento. Tres investigadores salen a la luz de estos procesos: Vygotsky, Luria y Eisenstein, amigos y académicos con gran interés en la estética desde una concepción dialéctica del hombre y la cultura, con innegable influencia del pensamiento de Spinoza, por el hecho de considerar los afectos como intrínsecos a la naturaleza humana:

Por afecto entiendo las afecciones del cuerpo, con las que se aumenta o disminuye, ayuda o estorba la potencia de actuar del mismo cuerpo, y al mismo tiempo, las ideas de estas afecciones. Así, pues, si pudiéramos ser causa adecuada de alguna de estas afecciones, entonces por afecto entiendo una acción; y en otro caso, una pasión (Spinoza, 2000).

Desde su fundamento de lo corporal y la posibilidad de los afectos para generar ideas, se llega a un común de las emociones como enraizadas. En la variedad de experimentos que Luria desarrolló, fue importante el realizado a partir de exámenes post mortem a Sergei Eisenstein, su gran amigo y colega, haciendo hincapié en imágenes diagnósticas de su cerebro, las cuales denotaban una asimetría de los hemisferios cerebrales, con una prominencia relevante del lado derecho, responsable del procesamiento visual y espacial, a fin de demostrar a sus estudiantes la influencia de la labor audiovisual en la composición del cerebro.

¹⁰ Este nombre se aplicó a la escuela psicológica que tuvo una estrecha relación con la fisiología, basada en la reacción o reflejo que se produce por la intervención de cierto tipo de estímulo. Afirma que los procesos psicológicos son reducibles a reflejos, es decir a procesos puramente fisiológicos y elementales

Eisenstein, por otra parte, al realizar experimentaciones como creador y analítico cinematográfico, tiene sentido de ser trabajado desde la mirada renovada a sus aportes, encausada hacia dos posturas opuestas: el cognitivismo¹¹ y los estudios del afecto. (Monografías.com, 2017). El primer propósito será la recopilación de algunas nociones claves en su obra, teniendo en cuenta, que sus primeros acercamientos a la comprensión de la mente fueron a la luz de autores, como Freud, Jung y Reich desde una perspectiva psicoanalítica. Recordando que en la primera mitad del siglo XX las escuelas dominantes en el mundo de la psicología eran la psicodinámica y la conductista. Los autores del psicoanálisis en general coinciden en postular tres niveles psíquicos en relación con los trabajos artísticos: las operaciones del consciente, inconsciente y preconscious (Freud, (1915).

Eisenstein trabajó con sólo dos niveles: pensamiento lógico y pensamiento prelógico (pensamiento sensual), desde una interpretación que conecta la teoría del sistema de reflejo condicionado¹² (relación estímulo-respuesta) o perspectiva conductista en el aspecto de respuesta a un estímulo por repetición, con la teoría del montaje inicial. Varios experimentos realizados en este contexto buscaron a través de proyecciones audiovisuales estimular y generar respuestas afectivas precisas en los espectadores, poniendo en marcha tramas desde el montaje del material audiovisual con el que se trabajaba.

Aunque con los esfuerzos integradores de Eisenstein como antecedente, es plausible que existe una división en los estudios sobre cine y los estudios sobre las emociones. A esta división se le ha llamado en nuestros días ‘crisis de la teoría del cine’, que resulta del

¹¹ Tenemos el cognitivismo como una corriente en el estudio de la cognición (los procesos de la mente relacionados con el conocimiento) del pensamiento, que toma fuerza con la psicología cognitivista, la cual, estudia los mecanismos que llevan a la elaboración del conocimiento. *“La construcción del conocimiento supone varias acciones complejas, como almacenar, reconocer, comprender, organizar y utilizar la información que se recibe a través de los sentidos. El cognitivismo busca conocer cómo las personas entienden la realidad en la que viven a partir de la transformación de la información sensorial.* <https://www.monografias.com/docs113/elcognitivismo/elcognitivismo.shtml>

¹² Un reflejo condicionado es la respuesta refleja a un estímulo que antes no la desencadenaba y que se adquiere por la coincidencia repetida de este estímulo con otro estímulo que normalmente sí produce la respuesta. En los experimentos clásicos de Pavlov, realizados en perros, la salivación normalmente se inducía al colocar carne en el hocico.

contraste entre las perspectivas desde el punto de vista cognitivo al punto de vista de la teoría de las emociones¹³.

Un resumen en la revisión de los conceptos y la obra de Eisenstein como el que se lleva a cabo desde inicios del siglo XXI puede convertirse, y ha sido postulado, como un antecedente brillante, ya que propone un enlace entre estas aproximaciones contrapuestas sobre la teoría del cine.

1.1 Conceptos fundamentales: Eisenstein

La clave de inicial en el punto de vista integrador del cineasta ruso, no solo implica un análisis de sus conceptos, sino la mutación y desarrollo de estos a lo largo de su obra teórica. Esta transformación ha sido documentada y reconstruida con exhaustividad histórica y conceptual por Vassilieva, (2019), que ha dedicado un texto reciente a la relación entre Eisenstein y la emergente disciplina de la psicología experimental en la primera mitad del siglo XX, con el propósito de restaurar la perspectiva inclusiva del cineasta y teórico ruso a la psique humana, y por Tikka, (2008, pág. 333), quien trata de mediar entre las aproximaciones cognitivas y del afecto en los estudios del cine desde una reconstrucción comprensiva de las etapas del pensamiento de Eisenstein¹⁴.

Se pueden revisar desde la categoría primaria de lo afectivo las respuestas del espectador ante los sucesos fílmicos de montaje de las atracciones y el montaje intelectual (según se conceptualiza más adelante), nociones que implican considerar la forma en que se presenta el “pathos” en el sujeto de experiencia y la forma en que este último, logra organizar y controlar las respuestas como espectador.

¹³ Para nombrar dos representantes de cada aproximación tomemos como ejemplos el influyente trabajo de (Bordwell, (1999, pág. 356) y los estudios del afecto en los trabajos de Shoback (2004); mientras esta última reclama una aproximación ‘carnal’ a las bases de la inteligibilidad cinematográfica, es decir, un acercamiento a la pregunta de cómo es que las películas nos tocan y nos conmueven, el enfoque de (Bordwell, (1999), asume la pregunta por cómo funciona la poética del cine a través de una serie de conceptos relacionados con la experiencia psicológica y el funcionamiento de la mente descrito por el cognitivismo en el cine.

¹⁴ Las ideas estéticas de Eisenstein están en el rango de los estudios del afecto, entendidos en referencia a la elaboración de Spinoza y posteriores avances, como la vivencia emocional impetuosa y que pone énfasis en las experimentaciones corporales. Sin embargo, cuando hablamos de afecto, nos remitimos, en general, a los sentimientos, deseos, pasiones y emociones, es decir, a todo aquello que nos afecta agradable o desagradablemente en nuestra totalidad como sujetos.

1.1.1 Perspectiva de Pia Tikka

En *Simulatorium Eisensteinense*, Tikka, (2008) trata de construir un puente entre los dos tipos de acercamientos al cine, a partir de una crítica de los paradigmas predominantes. Por un lado, el paradigma cuyo objeto es la experiencia subjetiva, explorado de forma exhaustiva por autores que basan sus investigaciones en las filosofías de Husserl, Heidegger y Merleau Ponty, y por otro lado, las ciencias positivas que han explorado de la mano de filósofos como Frege, Quine y Popper las posibilidades de las tesis del objetivismo.

En este sentido, el material con el que construye su puente puede resumirse en la pregunta epistemológica clave de su metodología: ¿cómo la conciencia se correlaciona con el sistema biológico cuerpo-cerebro? (Tikka, 2008, pág. 32). No es el libro de Tikka un tratado de filosofía o psicología cognitiva, sino un inmenso aparato metodológico que a primera vista puede resultar heterogéneo en sus partes, pero cuyo hilo conductor integra esas consideraciones con el cine; su hilo conductor se da a través de una tesis de Antonio Damasio quien tras una larga revisión del dualismo mente-cuerpo, afirma que: "el sistema emocional es la base de la cognición humana" (Damasio citado por Tikka, 2008, pág. 34). Esta afirmación es revisada escrupulosamente para ser conectada de forma retrospectiva con el pensamiento del montaje en Eisenstein¹⁵.

De esta forma, Tikka (2008) hace una síntesis de la evolución del pensamiento de Eisenstein con respecto al cine, a partir de la caracterización de sus tres proyectos de libros inconclusos: una etapa de coincidencia con la ideología oficial en *The Spherical Book*, una etapa constructora en la que describe la estructura de la obra de arte y caracteriza el montaje en el libro *Montage* y un esfuerzo por mostrar la unidad orgánica¹⁶ de la obra de

¹⁵ Lo más valioso del *Simulatorium* para nuestros propósitos resulta su inclinación a recomponer, a partir de los desarrollos filosóficos y psicológicos contemporáneos, la pretensión de Eisenstein hacia una teoría de la expresividad cinematográfica. Para esto, (Tikka, (2008) señala que es necesario dejar de pensar en Eisenstein como un director de cine experimental o de video arte y enfocarse en el hecho desnudo de que hacía películas para audiencias masivas cuyas proyecciones fueron, deliberadamente, experimentos con las respuestas emocionales inconscientes de los espectadores.

¹⁶ El concepto de unidad orgánica proviene de la comprensión de organismo en el sentido que Engels define como unidad superior, donde la unidad es coherente con el todo y el todo con la unidad, es unidad de producción o célula que produce sus propias partes de división y diferenciación, en un sentido dialéctico, así

arte como "*as a form isomorphic to the structure of multilayered consciousness*"¹⁷ en *Method*. En la primera etapa persiste una mediación entre el cine como lenguaje y el cine como laboratorio psicológico, en la segunda aparecen los conceptos de sinestesia, unidad orgánica y éxtasis tratados con tintes freudianos, y en la tercera etapa se produce una síntesis entre estructura y conciencia. Tanto la primera, como la segunda etapa, son claves en este trabajo, pues los conceptos abordados por Tikka (2008) están registrados a través, no sólo de la historia de estos en la obra de Eisenstein, sino, debidamente ubicadas sus fuentes. Como no es nuestro propósito aquí hacer un resumen de todos los conceptos, vamos a tomar los fundamentales:

1.1.1.1 Pensamiento primitivo

En la primera etapa de su desarrollo teórico, Eisenstein formula dos tipos de pensamiento para el procesamiento de las ideas en su preocupación por la relación del cine: *el lógico*, logrado desde la expresión verbal y *el prelógico (primitivo) o sensual* que tiene como vehículo las imágenes, aquellas que impulsan el pensar, un pensar dado a través del cuerpo. Aquí, en primera medida, el montaje tiene la sensualidad o sensorialidad pensante que conlleva a pensar lo no pensado, en la elaboración de un discurso interno (monólogo interno)¹⁸, un discurso que aún no se desarrolla de forma lógica.

Eisenstein, (2010, pág. 80) en *The Method* plantea que uno de los recursos más impactantes en el curso del montaje para la generación de emociones, es la música, puesto que, dada de forma incidental, se remite a ser percibida desde lo más primitivo del hombre, no necesita ser descifrada de forma lógica y penetra en las fibras más arcaicas, como un tipo de comunicación pre-lingüística: “[Sobre mi sistema, la música también tiene una intensidad más alta, puramente emocional en comparación con una palabra. Regresión a la

el film desde su sentido compositivo e intencional, debe conservar esta estructura. La unidad orgánica en el terreno de las proporciones es la relación conocida en estética con el nombre de «número áureo».

¹⁷ “como una forma isomorfa a la estructura de la conciencia multicapa”

¹⁸El discurso cinematográfico, es una variedad de discurso: no discurso hablado, ni discurso escrito, sino discurso interno, en donde la estructura afectiva [tan ligada al pensamiento sensible de los utópicos e indiferentes "pueblos primitivos funciona con una forma aún más plena y pura"; de esta manera, el espectador de cine no se limitaría a recibir el "mensaje" del autor como si lo recibiera de viva voz sino que él mismo lo "experimenta". http://ru.iis.sociales.unam.mx/bitstream/IIS/5502/2/05_mayer.pdf (pág 107).

prelingüística, a través del lenguaje no “verbal”.]” (Eisenstein, (2010, pág. 80 , Volumen 1, libro 1).¹⁹ (Traducción propia)

El pensamiento sensual (primitivo) se basa en formas primigenias del pensar humano, que a través de una regresión revelan un pensamiento mágico²⁰ expuesto desde las lecturas antropológicas y etnográficas, como en las ideas circundantes en la Rusia de ese tiempo, que daban por sentado el origen de la música y el arte a partir de primitivos rituales y hábitos sociales; Tikka (2008), recuerda un extenso ejemplo tomado por Eisenstein de *La Rama Dorada* de Frazer en un discurso de 1935, así como las opiniones e investigaciones de Vigotsky que "establecen que la música y la poesía tenían un origen común en arduas labores físicas" (Vigotsky citado en Tikka, 2008, pág. 245). El elemento decisivo en la formación de esta distinción entre lo lógico y lo prelógico, fue la lectura de *How natives think* de Lévy-Bruhl, quien planteó una eventual regresión, una especie de salto, del estado lógico al estado prelógico y al mismo tiempo, su coexistencia. Tikka (2008) hace explícita la fuente de Eisenstein²¹.

Presentes y coexistentes en la mente humana, estos estados llevan aparejadas reacciones del sistema nervioso en que “lo psíquico” en la percepción, es sólo el proceso fisiológico de una actividad nerviosa más elevada (Eisenstein, 1988, pág. 183). Se tiene que

¹⁹ “[о моей системе музыка тоже - более высокая, чисто эмоциональная интенсивность по сравнению со словом. Регресс к до-языковому, через язык не оыра-маеовомв.]”

²⁰ El pensamiento mágico hace referencia a todo aquello que pone en juego el cuerpo y sus sensaciones, sin la necesidad de una estructura lógica para su asimilación, un estado de regreso del hombre a su estado primitivo, es equivalente al pensamiento sensual, desde las fuentes antropológicas que trató Eisenstein: Frazer y Levy se trataba como mágico.

²¹ There are not two forms of thinking for mankind, one logical, the other prelogical, separated from each other by an impenetrable wall. They are different thought structures that exist in the same society and often, perhaps always, in one and the same mind (Levy citado en Tikka, 2008, pág. 134).

y su posterior rectificación una década después:

In other words, let us expressly rectify what I believed correct in 1910: there is not a primitive mentality distinguishable from the other by two characteristics which is more marked and more easily observable among 'primitive peoples' than in our own society, but it is present in every human mind. (Levy citado en Tikka, 2008, pág. 135).

(No hay dos formas de pensar para la humanidad, una lógica, la otra pre lógica, separadas entre sí por un muro impenetrable. Son estructuras de pensamiento diferentes que existen en la misma sociedad y, a menudo, tal vez siempre, en una misma mente.

En otras palabras, rectificuemos expresamente lo que creía correcto en 1910: no hay una mentalidad primitiva que se distinga de la otra por dos características que es más marcada y más fácilmente observable entre los 'pueblos primitivos' que en nuestra propia sociedad, pero es presente en cada mente humana.)

la percepción se desencadena una actividad motriz y desde ella, la emoción dando pauta al pensamiento en un modelo de tres fases: percepción-afecto-cognición, fases asociadas por Eisenstein a tres estadios contiguos: monólogo interior, pensamiento sensual y representación o imagen.

Se presentan tres facetas de la experiencia estética: 1) Fascinación por el objeto; en la que se capta la atención y se presenta la excitación inicial con el objeto. 2) Sentimiento de unidad con el objeto: enlace cognitivo desde la aprehensión de la estructura narrativa y simbólica de la obra de arte y 3) La respuesta emocional: Faceta de análisis de las relaciones perceptivas y las regularidades compositivas.

1.1.1.2 Pathos

Tikka (2008) brinda una perspectiva del pathos relacionada con un efecto, en la composición del camino que nos lleva a la unidad orgánica de la obra de arte, el uso que hace Eisenstein de esa antigua palabra griega resulta, por decirlo menos, inquietante:

The pathos [...] is an instrument for organizing the spectator's augmented experience of 'being beside oneself'- not mere 'resonance' felt in the composition but a force that drives one to 'ex stasis [and] may be depicted in different levels. Categorized into the organic unity of general order, the 'prototype' of pathos is imitation of the character. The figurative form of the actor's behavior on the screen will depict the leap 'outside of oneself' (ex-stasis) and the viewer identifies with the perceived behavior loaded with pathos' (Tikka, 2008, pág. 147)²².

Esta concepción es aplicada no solo a la actuación, sino a la composición que la hace posible: todos los elementos de la producción de la escena, los cuales, deben estar cargados de ese pathos, desde lo que está vivo (el paisaje), hasta los elementos inanimados presentes

²². El pathos [...] es un instrumento, es un tiempo para organizar la experiencia aumentada del espectador de "estar fuera de uno mismo", no una mera "resonancia" que se siente en la composición, una fuerza que lo impulsa a "exponerse" [y] puede representarse en diferentes niveles. Categorizado en la unidad orgánica del orden general, el 'prototipo' de pathos es la imitación del personaje. La forma figurativa del comportamiento del actor en la pantalla representará el salto 'fuera de uno mismo' (ex-tasis) y el espectador se identifica con el comportamiento percibido cargado de pathos ... 'Lo patético o "el desarrollo", incluye dos aspectos; es a un tiempo el paso de un término a otro, de una cualidad a otra, y el repentino surgimiento de la nueva cualidad que nace del paso efectuado.

en la escena. Tikka (2008) señala que el uso de pathos tiene un sentido dialéctico, y resulta del salto entre una composición patética a una composición de opuestos, es decir, una composición en la que se registra un salto de un estado emocional a otro. Pues, la noción del pathos está estrechamente relacionada con la emoción, como vía a partir de la cual, el montaje patético se permite conducir emocionalmente al espectador: “La obra no se convierte en orgánica y no se satura de pathos más que cuando su tema, su materia y su idea se han fundido orgánica e indisolublemente a los pensamientos, a la vida, al ser del autor” (Eisenstein, 2010)

A pesar de estar dirigidas a la creación del nuevo hombre soviético, estas reflexiones sobre la composición del pathos dejan presente los esfuerzos de Eisenstein por ahondar en los efectos físicos y psíquicos del cine, también señalan en dirección de una reflexión del director-autor sobre sí mismo; la introspección es clave para mostrar que esos sentimientos y respuestas emocionales son compartidas por todos los seres humanos y existen en un sentido objetivo, pues el pathos en el sentido composicional debe ser aplicado por el director-autor a todos los elementos de la producción. Así, Eisenstein pedía de los autores-directores un conocimiento de la psique, clave para maximizar y hacer efectivos las características de la expresión cinematográfica (Tikka, 2008, pág. 145).

1.1.1.3 Composición cinematográfica y pensamiento cinemático.

Aunque no propiamente son categorías abordadas por Tikka, son expresiones indispensables en los libros y discursos de Eisenstein, cuya evolución iba, por decirlo de alguna forma, estrechando unos conceptos con otros. Acá una muestra de *On the structure of things*, de 1939: “The composition takes structural elements of the represented phenomenon and from them it creates the law of the structure of things” – corresponding to the structure of the “emotional behavior of the human being in relation to the experience of the content”. (Eisenstein citado por Tikka, 2008, pág. 148)²³. Forma y contenido, autor y objetos representados, público y decisiones creativas del autor, son todas relaciones que no solo tienden hacia una unidad orgánica en términos composicionales, sino que definen el

²³ Sobre la estructura de las cosas, de 1939: "La composición toma elementos estructurales del fenómeno representado y de ellos crea la ley de la estructura de las cosas", correspondiente a la estructura del "comportamiento emocional del ser humano en relación con la experiencia del contenido".

acercamiento de Eisenstein a la experiencia cinematográfica como una experiencia de encarnación, de concreción corporal:

The compositional element in each montage piece must be perceived, not in rational manner, but by emotionally feeling the “inner harmony” of the piece. Without each montage piece supporting the compositional whole, no unity can be delivered. Eisenstein’s ‘fractal-like’ dynamism penetrates the whole hierarchical structure of the film work, supporting unity even in the complex and multidimensional structures: the only method for remaining in control over the creative process (Tikka, 2008, pág. 149)²⁴.

El pensamiento cinematográfico²⁵, está por encima de todo montaje a partir del uso y relación de todos los medios expresivos al alcance, conlleva a un carácter patético que posibilita mover al extremo las posibilidades emocionales y expresivas, es desencadenante natural del “ek-stasis” que consigue en el espectador un constante “frenesí”.

1.1.2 Perspectiva de Vassilieva

En un escenario marcado por las problemáticas actuales del pensamiento sobre cine, a saber: la revolución digital, el giro cultural más allá del posmodernismo y la crisis en la teoría del cine, *Eisenstein/ Vygotsky /Luria’s project: cinematic thinking and the integrative science of mind and brain*, Vassilieva, expone al menos 5 contactos claves entre el cineasta, la psicología y los psicólogos:

1. Aunque no sigue como tal la estructura típica del preconscious, inconsciente y consciente freudiano, Eisenstein se remite a dos estadios, uno prelógico y otro

²⁴ El elemento compositivo en cada pieza de montaje debe ser percibido, no de manera racional, sino al sentir emocionalmente la "armonía interna" de la pieza. Sin cada pieza de montaje que soporte el conjunto compositivo, no se puede entregar la unidad. El dinamismo "similar a un fractal" de Eisenstein penetra en toda la estructura jerárquica del trabajo cinematográfico, apoyando la unidad incluso en las estructuras complejas y multidimensionales: el único método para mantener el control sobre el proceso creativo.

²⁵ Nótese lo importante que es para Tikka (2008) resaltar, en cada página de su libro, la insistencia de Eisenstein en el control del proceso creativo, pero no un control que proviene directamente de facultades racionales, sino un control que proviene del conocimiento de sí mismo, de la introspección del autor que descubre entre sus emociones y las emociones del público una relación isomórfica, abordada de continuo en el libro de Tikka: la reflexiones de Eisenstein se encaminan a asegurar que hay una identidad estructural entre las piezas cinematográficas montadas y la psique del director y el espectador. Eisenstein exhortaba, nos dice Tikka (2008), a los estudiantes de cine a un examen exhaustivo de cada montaje, a descubrir la ‘armonía interna’ de la pieza a través de un examen emocional (Tikka, (2008, pág. 149).

lógico. El acercamiento de Eisenstein al psicoanálisis jugó un rol importante primero en su temprana conexión entre el arte y la psique y luego, en su comprensión de la organización mental.

2. La idea holística del cerebro que proviene de la escuela psicológica de la Gestalt también es clave en el vocabulario de Eisenstein, términos como *wholeness*, *closedness*, *fullness*, *symmetry*, son tomados prestados de esta teoría psicológica.
3. Su contacto con la teoría del reflejo de Pávlov es determinante respecto de su temprana teoría del montaje, también, según Bordwell, su contacto con el neuropatólogo y fisiólogo Bekhterev que investigó los reflejos como innatos que se extienden desde el mundo animal a las actividades humanas y procesos sociales.
4. El amplio campo de las reacciones estéticas para el estudio del comportamiento humano es solo uno de los campos en los cuales coincidieron Eisenstein y Vygotsky. La psicología del arte de este último va a jugar un rol clave durante toda la carrera del primero, al punto de tener una noción idéntica del arte como mediador, es decir como una herramienta culturalmente elaborada para producir, regular y transformar reacciones emocionales complejas. Esas herramientas culturales, no solo eran máquinas en el sentido tradicional, sino sistemas complejos de símbolos como el lenguaje, los símbolos algebraicos, las obras de arte, esquemas, diagramas, la mnemotecnia y todo tipo de signos convencionales.
5. Luria y Vygotsky (1997)²⁶ desarrollaron una aproximación social a la neuropsicología que sitúa los procesos cognitivos como consecuencia de la interacción compleja e interdependencia de factores biológicos y culturales,

²⁶ (Luria, (2015) propuso estudiar la mente humana como un todo, señalando cada fenómeno mental como una función, lo que hizo eco de los estudios neuropsicológicos de la época e impulsó la idea de los procesos cognitivos como modos de interacción compleja e interdependiente de los factores biológicos y sociales. Este holismo y afán de integración, no sólo de los métodos, sino de las perspectivas, dice Vassilieva (2019), son fundamentales a la hora de abordar las reflexiones sobre el cine del último Eisenstein, el Eisenstein (2010) *The Method*, quien, lejos de un holismo radical, postula, bajo la influencia de sus amigos psicólogos, la unidad mediada de los procesos psicológicos bajo el lente de su carácter histórico.

parte del curso de la evolución humana, en lugar de poner todo el peso del surgimiento de la conciencia en el cerebro. Esta iniciativa de integración entre mente y cerebro sitúa los orígenes de la actividad cerebral humana en la vida social y la interacción de los signos:

Luria y Vygotsky, (2012) intellectual collaboration anticipated a new way of thinking about the mind that emerged at the turn of the 21st century through the work of Antonio Damasio, Daniel Dennett, Francisco Varela and Michael Gazzaniga. This paradigm emphasizes the ways in which mental processes are embodied (partly made up of extra-neural bodily structures and processes), embedded (designed to function in tandem with the environment), enacted (constituted in part by action), and extended (through the use of cultural tools and semiotic mediation) (Vassilieva, 2019)²⁷.

Ahora bien, de la misma forma que procedimos con Tikka (2008), lo haremos con Vassilieva (2019). Presentamos, entonces, algunos conceptos fundamentales.

1.1.2.1 Montaje

Al menos en el sentido del Eisenstein de *The Montage*, la ficción, el guion y otras formas compositivas para las que el montaje²⁸ (y en últimas el cine), son una forma de extensión visible del lenguaje. Mientras siga rigurosamente el dictado de la historia que garantiza el grado de verdad de la composición en su totalidad, el montaje resulta un gran andamio para la reproducción de las ideas:

Ainsi, «la soumission rigoureuse aux phénomènes du langage» va lui «garantir la vérité». L'inlassable joycien est ce montage echa faude dans le paradigme mondial des mots, échafaudage géant qui reproduit la fable idéologique de l'histoire-mais au

²⁷ La colaboración intelectual de Vygotsky y Luria anticipó una nueva forma de pensar sobre la mente que surgió a principios del siglo XXI a través del trabajo de Antonio Damasio, Daniel Dennett, Francisco Varela y Michael Gazzaniga. Este paradigma enfatiza las formas en que se encarnan los procesos mentales (en parte compuestos por estructuras y procesos corporales extraneurales), incrustados (diseñados para funcionar en conjunto con el entorno), promulgados (constituidos en parte por la acción) y extendidos (a través del uso de herramientas culturales y mediación semiótica)

²⁸ Una de las definiciones otorgadas por Eisenstein en su obra el sentido del cine, es: el montaje es, en realidad, un gran movimiento temático progresivo

travers duquel s'engendre elle-même la grammaire générale du récit (Eisenstein et al, 1968, pág. 11)²⁹.

Por un lado, en el cine la composición toma la estructura de los fenómenos que representa, y por otro, tiene la construcción del objeto como su fin, con elementos propios de las formas del comportamiento emocional de los hombres a través del fenómeno representado, el montaje es la cúspide de una forma de sentir y resolver el mundo orgánico de manera diferenciada, soltando al ruedo al “pathos” como aquel paso que pone al espectador fuera de sí, lo lleva al éxtasis “L’ek-stasis” signifie littéralement «sortir de soi» ou «sortir de son état habituel” (Eisenstein et al. 1968, pág. 17)³⁰.

El cine no sólo enfrenta la tarea de presentar una narración, su condición es la de poder efectuar el máximo de emoción y poder estimulante, es a través del tratamiento de la suma de las partes: en principio, de las técnicas de unificación o referencia (métodos de montaje) y los elementos unificados o denotativos (contenidos de la toma) en las que las cualidades afectivas se originan o insertan en las propiedades denotativas.

Al percibir una obra de arte, el proceso de interiorización que realiza la conciencia se hace por agregación, recordemos que para Eisenstein lo “real” es aquello a ser “percibido”, conservando cada detalle de las sensaciones en la memoria, como parte del todo, la serie de ideas se convierte por la percepción y la conciencia, hace una imagen total que acumula los elementos aislados.

El montaje tiene una significación realista, es el medio de composición con más poder para contar una historia, a través de la imagen que incorpora el tema transformado en representaciones parciales y básicas, que combinadas, evocan las emociones del espectador, permitiendo que la imagen deseada emerja, imagen que no se fija por la del autor o actor, sino que se concentra en elementos representativos y se reconstruye en la percepción del

²⁹ ““Así, ‘la sumisión rigurosa a los fenómenos del lenguaje garantizará la verdad’. El implacable poder es este montaje evadido en el paradigma global de las palabras, andamiaje gigante que reproduce la fábula ideológica de la historia, pero a través de la cual se genera la gramática general de la historia.”

³⁰ “Ek-stasis "significa literalmente" salir de uno mismo "o" salir del estado habitual "", parece esta apuesta de Eisenstein por definirlo se torna un tanto metafísica.

espectador como objeto final de la creación. Sin embargo, es de notar que la cualidad cinematográfica por excelencia para Eisenstein es “L’ek-stasis”.

En un primer momento, los efectos del montaje se atribuyeron a la labor del actor, posteriormente, al ensamble de todas las partes del film, incluyendo: sonido, color, actuación, secuencia, ritmo y demás, ya que el actor o autor logran a través del montaje un dominio emocional de sus ideas, gestando a través del ritmo y la secuencia, con sus detalles mecánicos, una formación e intensificación de la emoción en el espectador: “El método se usa solamente con el propósito de suscitar en el lector la experiencia emocional requerida. Solamente la experiencia emocional” (Eisenstein, 1958, pág. 26).

En palabras de Bordwell, la influencia sobre el espectador debe ser en forma de choque, violenta, en manipulación de sus estados físicos, de tal forma que el espectador quede contaminado con la emoción, incluso si no se acerca al mundo real. Así mismo, el actor debe ser un monstruo, en el sentido de salir del modelo y lograr el control de su cuerpo y material de construcción, considerando que la unidad básica del estímulo es la “atracción”, es la función que genera el choque, la sustancia que pone en marcha el aparato sensorial.

1.1.2.2 Creación patética³¹ (pathos composition).

Esta es una categoría que al mismo tiempo es una exigencia, pues supone que todos los elementos del film deben tener estados estáticos, lapsos ininterrumpidos en cantidad y calidad que se gestan desde el momento mismo de la creación. Así, los efectos se hacen ostensibles en los resultados bajo la forma del pathos que el autor pretende exponer. La propia metáfora del pathos, su estructura y acción psíquica se hacen idénticas, lo mismo sucede con la necesidad de ritmo en la obra que le es propio y no impuesto.

Entonces, los procesos de “ek-stasis” llevan al sujeto a su estado primitivo, vierte su conjunto emocional con el sistema de imágenes (constituidas por el material y tema de la

³¹ Es prudente recordar que lo patético se introdujo como categoría por Edmund Burke, en el sentido de una emoción igualable al placer con sentimiento que proviene de experiencias atemorizantes, de lo oscuro, el terror, trabajada en su denominada estética fisiológica en la que la belleza provoca amor y lo sublime temor, que pueden sentirse como reales, conllevando a la producción de una “purgación” en sintonía con la teoría Aristotélica de la “catarsis”.

obra) en un vínculo con el objeto de interés, elevando su contenido a una situación de sentimiento exaltado al extremo, cuyo efecto hipnótico se logra a través de la repetición estática y monótona de una serie, en consecuencia, a una experiencia automática del espectador, en función a la estructura de la vida, en la que el patrón de imágenes deja de ser sorprendente cuando no conlleva ritmo, movimiento, como en el caso de la pintura y el grabado, que se anticipa al estado deseado y logra una reconciliación final, en el cine lo característico es conseguir la salida del sujeto de sí mismo, su estado de “ek-stasis”, adjunto al carácter especulativo al que se da rienda suelta³².

1.1.2.3 Sinestesia

Considerada como un efecto neuropsicológico y estético, es un término derivado del griego “syn” (junto) y “aisthesis” (percepción), un fenómeno de integración multimodal de los sentidos en respuesta a un estímulo que desencadena una experiencia sensorial una dimensión emocional añadida: el espectador da un vuelco artificial a su fase de pensamiento sensorial en interacción con la naturaleza de la obra. La percepción sinestésica implica una reactivación regresiva de lo neuronal a fases previas, más específicamente a un estado de pensamiento sensual.

1.2 Eisenstein, trayectoria alternativa.

Resumamos. Tikka (2008) pretende reutilizar los conceptos extraídos de la obra y recorrido teórico de Eisenstein en el sentido de una simulación, mientras Vassilieva (2019) quiere ubicar a Eisenstein como un antecedente significativo de las aproximaciones contemporáneas que pueden ayudar a resolver la crisis de la teoría de cine actual; tenemos un texto diagnóstico por parte de Vassilieva (2019) y una propuesta de redefinición del cine por parte de Tikka (2008). Aunque sus propósitos son diferentes, es claro que la reconstrucción pormenorizada de las ideas de Eisenstein no puede estar alejada de las

³² En la obra montaje de las atracciones, Eisenstein es enfático en la necesidad de buscar un profundo impacto emocional y psicológico en el espectador, no a través de lo que podrían llamarse trucos, si no del efecto que el actor logre y la reacción conjunta del público, basado en las pautas del *raccourci* teatral, una concepción biomecánica del actor, se proyecta el lograr hacer experiencia viva la relación del espectador con el actor y los demás elementos partícipes del montaje a través del choque, del impacto, la atracción como esa respuesta del público que no se limita únicamente a la capacidad del cine para provocar impactos emocionales, sino que a partir de estos quiere suscitar en el público la aparición de conceptos. (Centeno, 2005)

influencias, lecturas y amistades que permitieron la expansión de sus intereses y el desarrollo de su obra: los textos reseñados en este capítulo de ello son testigos. Ahora bien, entre esas influencias, la psicología experimental juega un rol mayúsculo a la hora de evaluar la evolución del pensamiento y la filosofía que sobre el cine estuvo elaborando durante toda su vida Eisenstein.

Es diciente un contraste entre la lectura acá reseñada y las lecturas de los noventas de la obra de Eisenstein como la de Bordwell (1999), quien desde una aproximación cognitiva ha privilegiado las emociones de carácter literario, consideradas por él como piezas fundamentales para la construcción de una historia inteligible (Carrillo, 2015), o la de Mayer, quien en una comparación estricta entre la *différance*³³ de Derrida y los extractos polémicos en la obra de Eisenstein sobre el montaje, establece la legibilidad y coherencia de la teoría del último. Por ahora tomemos de Mayer, (1993) su texto *Eisenstein y Derrida: montaje, diferencia, sinergia, metafísica* para mostrar cómo incluso desde una aproximación en la que la escritura es el eje de la reflexión, resulta imprescindible una remisión a lo afectivo:

[...] Eisenstein trasciende los términos de una suscripción clásica al logocentrismo [...] para pasar a proponer que la cinematografía funciona a manera de “una tercera variedad de discurso: no discurso hablado ni discurso escrito, sino discurso interno, en donde la estructura afectiva de los utópicos e indiferentes pueblos primitivos funciona como una forma aún más plena y pura; de esta manera, el espectador de cine no se limitaría a recibir el “mensaje” del autor como si lo recibiera de viva voz sino que él mismo lo “experimenta”; es decir [...] el cine [...] establece un contacto con el espectador cuyo grado de presencia es comparable, más que a un clásico acto de comunicación, a la sensación de dolor en el sujeto (Mayer, 1993, págs. 107-108).

En términos de Mayer (1993), las elaboraciones sobre el montaje de Eisenstein viran encaminadas a la producción de un tercer tipo de ‘presencia’ por encima de la contraposición entre la palabra hablada y la escrita. Un tipo de presencia que sería posible porque reproducirá de alguna manera una estructura afectiva precedente, la de los pueblos

³³ Ensayo del autor en mención en el que se hace alegoría a la etimología francesa del término diferencia, en el que refiere al hecho de que algo no se pueda simbolizar porque desborda la representación.

primitivos. Cargada como está de metafísica, una última premisa se refiere a la capacidad de reproducir la presencia originaria en clara contradicción no solo con las influencias de la psicología experimental en la obra de Eisenstein como aquí hemos anotado, sino con sus mismas pretensiones teóricas con respecto al montaje:

[...] si una obra cinematográfica genuinamente lograra generar en el espectador aquel éxtasis anticipante del deseado estado utópico de presencia pura, desborda absolutamente su contorno y lo extinguiría en tanto espectador; si los títulos y secuencias explicativas fueran absolutamente integrados a la obra, otros elementos cinematográficos tendrían que suplirlos en tanto factores esenciales para la constitución de la obra frente al "exterior" y, por ello ambiguos puesto que nunca del todo "internos a ella (por eso no sorprende que los cineastas aún no hayan logrado integrarlos del todo); lo "real" lo es tal en tanto que puede hacerse pasar por ficción, ya que, si ha de significar, necesariamente tiene que poder romper con su contexto "original"; si, confiando en el privilegio de la cinematografía, se abolieron las demás artes, la cinematografía desaparecería como tal pues perdería sus puntos de comparación en tanto "arte" diferente y específico; el montaje no puede erigirse propiamente en un método" ya que su falibilidad está contemplada de antemano en el hecho de que [...] "deberá ser relevado un día, prestarse él mismo, si no ya a su reemplazo, al menos a su encadenamiento en una cadena que en verdad no habrá gobernado nunca" (Mayer, 1993, págs. 110-111).

Por más paradójico que suene, el componente metafísico de las reflexiones sobre el montaje de Eisenstein resulta en una anulación o un reemplazo del montaje mismo, acaso sugieren al montaje como prescindible pese a constituirse aparentemente como de carácter estructural. A pesar de que esa pretensión de un tercer discurso está permeada de metafísica y de que contenga en sus propias formulaciones la clave de su anulación o reemplazo, Eisenstein, nos dice Mayer (1993), reconoce implícitamente que lo real es real solo cuando 'puede hacerse pasar por ficción'. Es decir, aún nos queda el problema de la afectividad y la experiencia como eso real que debe producirse a través del cine, pues justamente el montaje y la teoría de Eisenstein alrededor de ella siguen teniendo que ver con la producción de un estado afectivo, es decir de una estructura emocional específica.

Las aproximaciones de Vassilieva (2019) y Tikka (2008) se enfocan precisamente en el rol integrador de las emociones en todo el conjunto de conceptos por nosotros extraídos: desde el éxtasis a la composición patética, pasando por la formulación de un estadio prelógico del pensamiento, Eisenstein buscó desde el inicio una forma de integrar las emociones al análisis y la realización del cine. Si bien es cierto que los desarrollos sobre el montaje, tan trabajados en la obra del director ruso, han ocupado durante décadas a los estudiosos de su cine y su teoría, su trayectoria intelectual ha tomado cada vez más relevancia porque en ella el cuerpo y las emociones van tomando, desarrollo tras desarrollo, unas características sintéticas imprescindibles.

Tanto a los textos de Tikka (2008) como de Vassilieva (2019) los atraviesa un afán por la renovación de los estudios sobre Eisenstein desde una perspectiva diferente a la que se han venido abordando; mayormente revisitada a partir de los atractivos planteamientos sobre el montaje que se ha hecho a un lado en un llamado a la integración. Más que destacar una faceta o una veta inexplorada de la obra de Eisenstein, las autoras de las cuales traemos los diversos análisis de la obra de Eisenstein, señalan a cada paso en sus textos la perspectiva holística como una constante, una visión que está en clara consonancia con los planteamientos de la mente y el cerebro como corporeizados, incrustados, activados y extendidos (*embodied, embedded, enacted y extended*) en lo que concierne a la experiencia cinematográfica.

Estos estudios como la posición de Eisenstein plantean al cine como un acto de implicación mediante una experiencia corporeizada, expuesta en reacciones orgánicas complejas: “giros temporales” y “vías de regreso” (en éste caso posibles a través del *pathos*) son activados pasando de reacciones corporales complejas a movimientos involuntarios intrincados, extendida, por la dependencia en el papel mediador a las herramientas de producción, reproducción y los sistemas semióticos (he ahí la importancia del montaje desde el punto de vista en que se posa el trabajo en curso).

Como este trabajo se ha detenido primeramente en la revisión y extracción de estos conceptos con el único propósito de ubicarlos en un marco adecuado para la revaloración de las cualidades estéticas, cognitivas y emocionales del cine de terror, es preciso

abandonar aquí a Eisenstein et al, (1968) y contrastar estas nociones logradas y planteamientos seminales con una mirada que parte de *Lo siniestro* de Freud, (1915). Esta es una de las aproximaciones a los efectos psicológicos y emocionales del cine en general, y del cine de terror en particular que no podemos pasar por alto porque hace parte de lo que llamamos ya más arriba, crisis de la teoría del cine.

Capítulo 2

De las teorías psicoanalíticas a las teorías cognitivas del cine

El capítulo en curso busca dar una mirada a los procesos afectivos en torno al cine de terror como una de las expresiones artísticas de mayor influencia entre los siglos XVIII y XIX, empezando con una revisión a las diferentes concepciones de terror que se desarrollaron a la luz de los estudios más generales sobre el tema, los cuales fundamentan sus ideas en nociones del psicoanálisis y psicología experimental, apelando a la comprensión de los instintos, los procesos del consciente, preconsciente, inconsciente (subconsciente)³⁴, sus variaciones y la sexualidad.

El gran predominio de Freud (1919) y su obra *Lo siniestro*, ayudaron a delinear algunos planteamientos sobre el género, así el tema de las emociones quedó un tanto relegado a los orígenes de lo represivo³⁵ que sale a luz con estímulos como el cine, entre otros, condicionando estas experiencias a un orden de lo oculto a la consciencia.

Luego, se parte a una visión renovada desde el enfoque cognitivo (TCC)³⁶, el cual marca sus inicios con los aportes de Bordwell (1996), quién desarrolló estudios originalmente basados en las obras detectivescas, sobre lo que puede interpretarse como una teoría de la narrativa cinematográfica, considerando que el espectador, frente al film se prepara para construir historias en el marco de unas emociones que emergen de lo literario. Es un proceso de construcción activa que conlleva el realizar enlaces lógicos centrados en

³⁴ Término utilizado en la primera fase de la psicología clásica, en el psicoanálisis es más usual el término inconsciente porque se refiere de modo más preciso al contenido mental que se encuentra fuera del conocimiento de la persona, oculto, escondido, que escapa de la conciencia y que está constituido por contenidos reprimidos (recuerdos, experiencias, sentimientos, etc.).

³⁵ Para Freud lo represivo opera porque la satisfacción directa de la emoción pulsional, que en realidad está destinada a causar placer, podría causar displacer por entrar en disonancia con las exigencias provenientes de otras estructuras psíquicas o que llegan directo desde el exterior. Laplanche, J. y Pontalis, J.B., Diccionario de Psicoanálisis, Paidós, B. Aires 9ª. Edición 2007, pág. 375, ISBN 950-12-7321-0 (Título original: Vocabulaire de la Psychanalyse, 1967).

³⁶ En adelante al referirnos al cognitivismo como enfoque, el punto exacto que se tratará es el de la Teoría Cognitiva del Cine (TCC), en la que se recurre a capacidades humanas de corte universal que funcionan independientemente del medio cinematográfico como tal y que, en particular, son las comunes en la experiencia de la literatura narrativa, privilegia las emociones ligadas a lo que Plantinga llama el “juego cognitivo”.

operaciones lógico-cognitivas de alto nivel³⁷, alejadas de las operaciones cognitivas del nivel básico, relativas directamente a la percepción.

De este modo, el punto de atención central para la comprensión del cine de terror desde lo expuesto, se remitirá al autor Carroll, (2005) defensor de la corriente cognitivista (TCC), quien siguiendo la idea del cine a partir de una estructura narrativa y del espectador en oposición a ser únicamente receptor pasivo, analiza el ámbito del cine de terror con lo que denomina “una paradoja del horror”³⁸, asegurando que el arte está diseñado con el fin de generar una respuesta emocional determinada. Esta se puede presentar a nivel de toda la narración o a través de algunas escenas o secuencias, y es desde el suspenso, a saber, la incertidumbre frente a lo que va a suceder, que se provee al espectador de información, de la cual los personajes carecen y pone en marcha un entramado de pensamientos³⁹ por parte del espectador frente al rumbo de la historia.

Si bien el miedo ha sido catalogado por muchos autores como una de las emociones más antiguas y primitivas en los hombres, se atribuye a la categoría de “lo desconocido” como causal, lo ominoso: Es aquello que escapa a los límites de la razón consciente, específicamente el “Unheimlich”.

Unheimlich es un término que surge de la conjugación entre dos acepciones, es antónimo de Heimisch: “doméstico”, “propio del hogar” y Heimlich: “íntimo” en proyección al significado de lo secreto, lo oculto, lo impenetrable, que se da espacio en el ámbito de lo familiar y pasa a un plano más profundo, a algo más que oculto, “lo ocultado”, lo escondido, lo peligroso. Se impone que lo siniestro causa espanto porque se convierte en lo no familiar, lo no [consabido] (bekannt⁴⁰):

³⁷ Se refieren a la generación de ideas en torno a una experiencia, surgen de procesos causa-efecto que requieren de abstracción, selección e integración, entre otros procesos mentales de mayor complejidad.

³⁸ Paradoja que se explicará a lo largo del capítulo en curso.

³⁹ El término que aplica para esta idea es: “entertained thoughts”. En el desarrollo del capítulo se explicará con mayor precisión y hace referencia a los pensamientos que entretiene la mente.

⁴⁰ Del alemán “lo conocido”: berühmt, bekannt.

Tal como Freud (1919) lo señaló en su trabajo sobre lo siniestro, en lo Heimlich, en lo doméstico y familiar, puede emerger lo Unheimlich, lo ominoso, lo espantoso [...] Podríamos recurrir de nuevo al cuento de Hoffman para ilustrar el asunto, pero quizá nuestra psicopatología cotidiana nos entregará la medida primera y justa de la cuestión: habitamos el lenguaje y, creyéndolo lo más familiar, nos resulta al tiempo lo más ajeno, pues porta una lógica que para nada gobernamos y cuyas operaciones se nos escapan por doquier, para entonces solo terminar padeciendo sus efectos (Moreno, 2010).

Freud (1919) delinea un camino por situaciones, personas, sentimientos, impresiones y procesos, en los cuales se refleja la emoción de algo siniestro. Reseña el cuento de E.T.A Hoffman; “*El hombre de la arena*” (1817), donde en acercamiento a los temores muestra el “miedo a perder los ojos”, como una angustia⁴¹ infantil que algunos adultos conservan, visto desde el carácter de lo represivo⁴², es miedo que encuentra sus raíces en la infancia, en la creencia a las historias que la madre del personaje principal (Nataniel) relata y desmiente, pero que Nataniel alimenta a partir de lo imaginario sobre su experiencia⁴³.

Se debe tener claro que no todo lo novedoso o no familiar, logra por sí solo ser terrorífico, requiere un valor adicional que agregue el carácter ominoso, sin embargo, se puede inferir de acuerdo a la analogía de Freud con el cuento de Hoffman, es la

⁴¹ En la obra de Freud (1997). Inhibición, síntoma y angustia (1926 [1925]), la angustia será definida como la reacción ante una situación peligrosa, siendo la angustia la que causa represión y no en sentido contrario como lo planteó el Freud de las primeras etapas, “unas, del instante traumático, y otras, como señal de que amenaza la repetición de tal instante”.

⁴² Lo represivo, es entendido entonces como una pulsión condicionada a que el motivo de displacer cobre un poder mayor que el placer de la satisfacción, el anhelo de la mudanza hacia lo contrario y la vuelta hacia la persona propia.

⁴³ En este tipo de veladas, mi madre estaba muy triste, y apenas oía sonar las nueve, exclamaba: “Vamos niños, a la cama... ¡el Hombre de Arena está al llegar...! ¡ya lo oigo! —¡Oye mamá! ¿Quién es ese malvado Hombre de Arena que nos aleja siempre del lado de papá? ¿Qué aspecto tiene? —No existe tal Hombre de Arena, cariño —me respondió mi madre—. Cuando digo “viene el Hombre de Arena” quiero decir que tienen que ir a la cama y que sus párpados se cierran involuntariamente como si alguien les hubiera tirado arena a los ojos. (Hofmann, 1817. pág. 166).

incertidumbre cognitiva⁴⁴ lo que contribuye a ello, el arraigo a las creencias y la no explicación racional sobre ellas, como es de notar en el siguiente extracto:

Convéncete de que esas extrañas figuras no tienen influencia sobre ti. Sólo la creencia en su poder enemigo las vuelve enemigas. Si cada línea de tu carta no expresara la profunda exaltación de tu espíritu, si el estado de tu alma no afligiera mi corazón, podría bromear sobre tu Hombre de Arena y tu abogado alquimista.” (Hoffman, 1817).

Por otro lado, Freud analiza el tema de los “dobles” y cómo llegan a generar el sentimiento de lo siniestro, para argumentar esta teoría, emplea otro cuento de (Hoffmann, 1816) “*Los elixires del diablo*”. En este cuento, la presencia de los dobles puede darse en muchas formas, estas son por idéntico aspecto: telepatía, sensación, identificación con otra persona, en tendencia de confusión con su propio yo, entre otras.

Para hacer más clara su relación, trae a colación a (Rank, 1976) que desde su obra cumbre *El doble* (1976), habla de un primer doble, este se hallará en la necesidad de crear un alma inmortal, la cual funciona como un mecanismo de seguridad en contra de la posibilidad de sepultamiento del yo, signo que superado, pasa de ser un seguro de supervivencia al ominoso anunciador de la muerte, de forma similar al planteamiento de Burke en su análisis de lo sublime, donde el no tener un límite demarcado en tiempo y espacio, ocasiona el espanto, la incertidumbre del hombre que se pierde con la posibilidad de lo infinito.

Apoyado en estos ejemplos, Freud (1919) concluye que la distancia con lo familiar es la representación de lo siniestro, afirma su explicación sobre el paso del Heimlich al Unheimlich y hace connotación a Schelling; en que “lo ominoso como aquello que debió permanecer oculto, sale a la luz” (Freud, 1919), es clave para ejemplificar situaciones del tipo: el regreso de los muertos, el sentimiento de locura, enfermedades como la catalepsia,

⁴⁴ De acuerdo a teorías de reducción de la incertidumbre como las impulsadas por Berger y Richard J. Calabrese, la incertidumbre cognitiva es aquella que alude un grado de incertidumbre relacionado con los pensamientos y creencias.

el miedo a ser enterrado vivo, claves en las tramas del cine de terror, las cuales parecen encarnar esa posibilidad de mostrar lo que no es aceptado con facilidad.

Otro punto importante de la obra es el planteamiento de dos tipos de lo siniestro; pues sí lo no familiar conlleva “lo ominoso”, tal como sucede a partir de situaciones conocidas que generalmente se posan en el marco de lo imaginario, así el caso de la reminiscencia a las angustias infantiles y todas aquellas creencias instauradas en la niñez, concebidas como lo siniestro imaginario⁴⁵, trascienden en la vida adulta en formas estructuradas del talante del pánico a la soledad, miedo a la oscuridad, y otros temores arraigados que constituyen lo siniestro vivencial⁴⁶.

En cuanto a lo siniestro en la ficción⁴⁷ (en la fantasía, en la obra literaria), sus manifestaciones y posibilidades son mucho más diversas que las de lo siniestro vivencial, y le preceden, pues recurren al reconocimiento de lo siniestro vivencial como algo experimentado en otras ocasiones y que puede ser usado para magnificar el efecto emocional. Por ello, es preciso diferenciar lo siniestro que se vivencia, de lo siniestro que se imagina. Freud indica que es más difícil olvidar lo siniestro producido por lo vivencial, que lo producido por la ficción, ya que este último, puede mudar a lo ficticio⁴⁸, en lo vivencial se está a la espera de lo que pueda suceder, se suele tomar una posición uniforme y pasiva mientras en la ficción se es objeto del ritmo que nos procura llevar el director de la obra, que en muchas ocasiones puede lograr bajo un mismo tema, el generar distintos efectos.

Declaraciones y definiciones del talante que se han venido trabajando constituyen la base para los estudios tradicionales sobre cine, específicamente los que a cine de terror se refieren:

⁴⁵ Lo siniestro imaginario es todo aquello que me genera la sensación de lo ominoso a partir de circunstancias imaginarias, como en el primer momento del hombre de arena. “el dominio de la fantasía presupone que su contenido sea dispensado de la prueba de realidad”

⁴⁶ Lo siniestro vivencial depende de condiciones simples, experiencias cotidianas que antiguamente eran familiares y se convierten en reprimidas, emana de convicciones supuestamente superadas que resurgen.

⁴⁷ Se denomina ficción a la simulación de la realidad que realizan las obras literarias, cinematográficas, historietistas, de animación u de otro tipo, cuando presentan un mundo imaginario al receptor.

⁴⁸ Alude al vocablo “fictus”. Algo ficticio, es, por lo tanto algo que surge de la imaginación de la gente, sin correlato con la realidad.

Tanto la concepción freudiana de la mente como la noción estética derivada de las funciones del doble, parecen basarse así en intuiciones anteriores que ya escapan los límites del conocimiento “científico” para entrar plenamente en el terreno de las teorías artísticas. Lo consciente y lo inconsciente, lo cotidiano y lo desconocido, el espectador y su doble: se trata de elementos a la vez opuestos que mantienen entre sí una extraña relación de dependencia, y que parecen moldearse según el canon nietzscheano de lo apolíneo y lo dionisiaco (Losilla, 1993, pág. 19).

La representación del horror en consonancia a lo anterior, se demarca como un sistema de opuestos, una mezcla entre el placer y la incomodidad, entre lo familiar y lo desconocido, que se hacen plausibles con una de las temáticas y tratamientos más recurrentes, el logro con la figura del monstruo, visto de forma cautivadora y aberrante a la vez y en extensión al punto de vista del doble que Eisenstein nos formula en el que el espectador percibe la proyección emocional del autor, del personaje y es el espectador liberando su intimidad a través de la emoción, una disyuntiva entre el espectador que pretende ser pasivo y el desborde emocional que puede conseguir en su experiencia, pero que requiere acoplarse a través de la unidad orgánica.

El Cine de terror data mucho antes de los años 20, con la adaptación de los estudios Universal al estilo del impresionismo alemán, corriente de gran influencia en la estética compositiva del género, y posteriormente, en 1950 después de la guerra fría, cuando la ciencia ficción se convirtió en la aliada perfecta, así sucesivamente, con la generación de múltiples monstruos que ya no se posaban en el espacio exterior, si no que hacían parte del conjunto social, “puestos al servicio del discurso social” (Penner et. al, 2008), se reivindicó la faceta propuesta por Freud (1919), donde lo siniestro es en lo desconocido, en lo más profundo y oculto que cada ser humano posee.

Se definirán entonces, a través del trabajo realizado por Penner y Schneider, (2008) diferentes tipos de producciones cinematográficas en el marco del género de terror;

- Destripadores y asesinos; Generalmente dispuestos en los populares thrillers, con sus orígenes más firmes desde la creación de Psicosis de Alfred Hitchcock, donde se colocan como protagonistas a los humanos, una perspectiva del monstruo, con algunas

incursiones policiales e investigativas, y a veces, hasta con forma de falso documental, haciendo de los asesinatos un espectáculo.

- Caníbales, monstruos o paletos⁴⁹: Cabe resaltar que es una de las clasificaciones más alegórica a los humanos, en la que se hace latente la infinidad de diferencias que existen entre un ser y otro, al visualizarlos se acrecienta el factor discriminatorio, ya que su referencia básica son los seres marginales y repulsivos, que a la vez se cargan de una censura moral.

- La venganza de la naturaleza: Nos permite referenciar la disyuntiva entre la idea de civilización y naturaleza, el temor a la venganza de esta por los males generados durante la estadía del hombre en la Tierra.

- Terror de ciencia ficción: Generalmente, se muestra la disputa entre el hombre y el dominio de la ciencia, los límites del conocimiento y la avaricia de poder dominarlo todo. De la misma forma, se hace proyección a los relatos alienígenas, demostrando el miedo a ser colonizado por seres extraños y simulando una libertad regular, las tecnologías también asustan, pues se concibe que somos presas fáciles de ella.

- De muertos vivientes: Hablar de este tema supone “el auténtico ámbito del terror”, porque la resurrección de un cuerpo, el espantoso milagro que esto requiere implicaría, ni más, ni menos, el fin del mundo tal y como lo conocemos” (Penner et. al, 2008, pág. 95), en relatos como el de Frankenstein aparte de irrumpir con la idea inicial de la muerte, también se muestra cómo la condición humana es dolorosa, el hombre se siente superior que el monstruo.

- Fantasmas y casas encantadas: Este tipo de terror sobrenatural se recrea a partir de las fantasías más siniestras, son piezas que se prestan para la experimentación visual y de sonido, muy atractivas por su producción.

⁴⁹ Paleta es un término generalmente despectivo, usado para referirse a las personas de pueblo, que responderían a un estereotipo de simplicidad y falta de sofisticación

- Posesiones, demonios y espíritus: Estas historias son de corte mitológico y legendario, los personajes buscan poseer y apoderarse de la mente humana, destruyendo la individualidad del ser.
- Vudú, sectas y satanismo: En ellas se apela a la segregación por creer o no creer en algo, el mal que puede traer pensar o creer diferente, acompañado de tintes tribales y espirituales; la religión, la clase social y la raza van a generar terror en sus estrategias de dominación a los otros hombres.
- Vampiros y hombres lobo: Nosferatu de Murnau es la pionera del género, cargada de tintes románticos, peligrosos, es muestra de la pelea entre lo que un hombre puede y hace teniendo la sangre como una droga sobre la cual no tiene control.
- La mujer monstruo: Brujas seductoras, monstruos mágicos femeninos, reivindican la posición de la mujer como ser demoníaco y cargado de misticismo.

A partir de los años ochenta se ve la necesidad de superar las perspectivas del psicoanálisis fílmico a través de diferentes propuestas que promulgan una alternativa, con la iniciativa de procurar ideas abstractas que generan una sensación ominosa racional, con ellas, la relación del cine como lenguaje es equiparable en su decodificación a la forma de proceder elemental de la percepción humana.

2.1 Una mirada desde la perspectiva teoría cognitivista del cine

Bordwell (1999), gran estudioso de Eisenstein es uno de los pioneros en formular ideas en relación a las experiencias afectivas que surgen con las películas desde una perspectiva cognitivista del cine, sin embargo, centra su punto de vista en las formas interpretativas del film, desde un enfoque de la narrativa y a través de los estudios que desarrolló sobre Eisenstein, sobre el cual, afirma lo más provechoso de su trabajo es la suposición de que la acción de la historia no está en la película sino en la mente del espectador, es una construcción que el espectador elabora.

El autor sin embargo, deja rezagado el tema de las emociones, que en contrapuesta, ponen hincapié autores como Carl Plantinga y Greg Smith encausados en lo que hoy día se

conoce como “cognitive film theory”, corriente de la que fue pionero Carroll, (2005), quien desde su mirada anglosajona se introduce en el estudio de los desencadenantes de la emoción en el género del cine de terror.

Carroll (2005) incursiona su obra mencionando una contraposición de las teorías contemporáneas del cine, puesto que pretende ceñir su metodología para elaborar una “filosofía del terror” a partir del trabajo desarrollado en antaño por Aristóteles con la Tragedia y la Comedia como géneros literarios y artísticos. En su obra la Comedia hace alusión a la estructura bajo la que presenta su trama: inicio, nudo y desenlace, y la Tragedia, a través del efecto de catarsis que desea producir.

Esta última, La Tragedia, en similitud al terror, se proyecta por el efecto emocional que puede causar, para el caso el denominado terror-arte. Este es evaluado a partir de paradojas que se desarrollan a través de dos preguntas:

Robando la frase de ciertos escritores del siglo dieciocho, «paradojas del corazón». Con respecto al terror, dichas paradojas pueden resumirse en las siguientes dos preguntas: 1) ¿cómo puede uno tener miedo de aquello que sabe que no existe?, y 2) ¿por qué habría de estar alguien interesado en el terror, dado que estar aterrorizado es algo tan desagradable? (Carroll, 2005, pág. 19).

El método de Carroll que pretende responder a las dos preguntas planteadas, parte de un estilo analítico, enlaza lo conceptual con hallazgos empíricos, deja de lado la tendencia a considerar únicamente el “arte culto”, entendiendo que el género de nuestro interés se ha visto afectado de forma sustancial con su intención de ser reducido a un producto de mero entretenimiento.

El término terror-arte, entonces no sólo es alusivo al que se genera a partir de las artes y los medios o a la reacción a través de dichas fuentes, se refiere al producto de un género que se cristalizó desde el reconocimiento de sus vertientes en el gótico inglés y su empalme en Alemania, el terror como género se caracteriza por su capacidad de generar un afecto, que a su vez posee el mismo nombre distintivo (Carroll, 2005, pág. 24).

El terror, que aunque perteneciente a lo fantástico - maravilloso, trae una irrupción de lo “cotidiano” “ordinario”, nos presenta una clara diferencia con el género fantástico: “Esto es, en los ejemplos de terror el monstruo aparecería como un personaje extraordinario en nuestro mundo ordinario, mientras que en los cuentos de hadas. etc., el monstruo es una criatura ordinaria en un mundo extraordinario” (Carroll, 2005, pág. 47). Sin embargo, la diferencia radical se encuentra en que lo fantástico no se caracteriza por generar un afecto específico, como sí lo hace el cine de terror. Es importante tener en cuenta que el autor tomará como referente el texto *Danse Macabre* (King, 1987), para el uso de las definiciones: terror, horror y repulsión y su respectiva diferenciación, que son en correspondencia a las expuestas inicialmente en el presente trabajo a partir del estudio de Penner y Schneider (2012).

Así, el horror es una aprehensión de lo que no se conoce, viene en contexto a través de la imaginación, mientras el terror es la causa de una reacción física y la repulsión es develada cuando la expresión física es de extrema repugnancia;

Para King (1987), el horror es miedo + imaginación; el terror es miedo + descripción gráfica; y la repulsión es miedo + descripción gráfica gruesa. Los afectos emocionales disponibles en el género, entonces, son un continuo de niveles de respuesta (King, 1987, citado por Carroll, 2005).

El monstruo en el cine de terror es personaje icónico, sirve para afirmar la premisa de que las respuestas emotivas del espectador se encuentran en paralelo a las de los personajes, las acciones de los personajes humanos positivos⁵⁰ brindan pauta frente a cómo reaccionar al contenido monstruoso que la ficción nos presenta, en concordancia con la teoría del doble, el efecto espejo, subyacente a las ideas generadas bajo el margen del componente psicoanalítico.

Lo expuesto contribuye a la estrategia metodológica del autor, quien procede de acuerdo a los siguientes supuestos:

⁵⁰ El personaje humano positivo es aquel que dentro de la narrativa en la que se encuentra inmerso, no implica una amenaza, aunque no sea familiar al entorno en el que se contextualiza.

1. Las emociones del espectador funcionan directamente relacionadas a las de los personajes humanos positivos.
2. El terror-arte es una “emoción” “la emoción que las narraciones e imágenes de terror están destinadas a provocar en el público. “Esto es, el término «terror-arte» nombra la emoción que los creadores del género permanente han buscado despertar en su público” (Carroll, 2005, pág. 62)
3. El terror-arte es un estado emocional eventual⁵¹, no disposicional⁵², manifestando que, a partir de la presente aclaración, el término “emoción” hará remisión a las emociones eventuales.
4. Los estados emocionales eventuales acarrearán la interacción de dimensiones cognitivas y físicas.
5. El concepto de emoción hará referencia, únicamente a la relación con los estados emocionales eventuales.

Los anteriores supuestos conllevan a visualizar la emoción acompañada de una agitación sentida o sensación sintiente, un movimiento de carácter fisiológico que de acuerdo a Carroll (2005) puede ser catalogado como una “sensación o sentimiento”, correspondiente a la raíz latina “emovere”, del término “emoción”, que en resumen implica el mover hacia afuera, mover al exterior.

Específicamente, el caso del cine de terror, y de acuerdo a sus raíces etimológicas, (del latín “terror” y el francés “terrou”, “terrere”), se tiene que el significado se acerca al espantar, aterrar en conexión directa con un estado de sobresalto fisiológico, un estado de anormalidad en cuanto a lo físico. Las reacciones contienen cambios físicos de gran impacto; contracciones musculares, parálisis, temblores, gritos, entre otros.

⁵¹ Es un primer paso en el proceso de una emoción que implica un movimiento fisiológico, una agitación sentida.

⁵² El estado emocional disposicional es aquel que no se exterioriza de manera inmediata, está permeado de una carga predisposicional para actuar y valorar la realidad de determinado modo.

El autor hace una analogía del hombre con una máquina computacional para explicar por qué no es suficiente un estado físico de agitación en correspondencia con un estado emocional. Puede decirse que aunque el estado emocional trae consigo una afectación física, la máquina no podría tener un estado emocional de miedo, pues carece de lo carnal⁵³, esta tendría un estado puramente cognitivo, porque se requiere que sea correlativa una dimensión física, sin embargo, ningún estado físico es condición suficiente para un estado emocional.

Un estado emocional no se identifica con una única respuesta física o una gama de respuestas características, estas pueden variar de un espectador a otro, por ello podemos decir que las emociones no son idénticas a ciertas cualidades sentidas, en consecuencia de lo que podría implicar una inclinación al enfoque denominado por Carroll "*concepción de las emociones a partir del "qualia" o los "feelings"*". Así, parece implicar que para identificar un estado emocional es necesaria una mirada introspectiva al "patrón" del sentimiento dominante, una mirada a la pluralidad de condiciones que puede conllevar el tener algunas respuestas determinadas, pues, es a partir de ello que lo corporal tiene sentido.

Otro punto importante, es que las emociones incluyen pensamientos, creencias y demás elementos de corte cognitivo, que de la misma forma en que lo ejemplificaba Freud con el acercamiento al cuento de E.T.A Hoffman; "*El hombre de la arena*" (1817), cumplen con un carácter evaluativo frente al desenlace de la emoción:

Podemos resumir esta concepción de las emociones -que podría calificarse de teoría cognitivo/evaluativa- diciendo que un estado emocional ocurrente es aquel en el que algún estado físico anormal de agitación sentido ha sido causado por la elaboración cognitiva y evaluativa que el sujeto hace de su situación (Carroll, 2005, pág. 68).

⁵³ Entiéndase como lo corporal

2.2 El terror-arte

Para exponer este punto, Carroll (2005) obedece a definir el monstruo como cualquier ser que no se ajusta a los parámetros de la ciencia contemporánea⁵⁴ (La ciencia que se gestó desde la Ilustración) y que en consecuencia, impulsa una emoción de miedo a raíz de su contenido amenazante, el cual, difiere radicalmente de una noción de la repugnancia, diferenciación que se explica del siguiente modo.

Carroll (2005), presenta una metodología para identificar la emoción del terror-arte que consta de los siguientes tres pasos:

Entonces estoy eventualmente arte-terrorizado por algún monstruo X, pongamos Drácula, si y sólo si, 1) estoy en algún estado anormal de agitación sentida físicamente (estremecimiento, temblor, chillido, etc.) que 2) ha sido *causado* por a) el pensamiento: de que Drácula es un ser posible, y por los pensamientos evaluativos de que b) dicho Drácula tiene la propiedad de ser físicamente (y tal vez moral y socialmente) amenazador en las formas descritas en la ficción y que c) dicho Drácula tiene la propiedad de ser impuro, donde 3) tales pensamientos van acompañados por el deseo de evitar el contacto con cosas como Drácula. (Carroll, 2005, pág. 69).

La disyuntiva del punto 2, entre si algo es amenazante o repugnante, hace alusión a los criterios evaluativos de peligrosidad e impureza, conocidos en algunos estudios como la relación entre “objeto formal” de la emoción y la categoría evaluativa, los cuales circunscriben la focalización de la emoción, conllevando a que dicha categoría evaluativa sea constitutiva del terror-arte, de lo que se comprende a partir de una mirada a los objetos particulares⁵⁵ en proyección a lo que la raíz etimológica del término emoción implica: “*el mover hacia afuera*”.

⁵⁴ Para el autor Noël Carroll, es importante aclarar que el carácter científico que delinea lo monstruoso, así como los orígenes del cine de terror a través de la novela gótica y su irrupción con lo concebido dentro de los parámetros de lo normal, se da rienda suelta desde la ruptura al movimiento Romántico, con la Ilustración.

⁵⁵ El problema de la discusión acerca del objeto particular de la emoción del terror-arte es su ser de ficción. En consecuencia, no podemos construir la expresión “objeto particular aquí” para significar algo como un ser material con coordenadas espaciotemporales especificables. (Carroll, 2005)

El objeto particular es remitir a un pensamiento que compromete el hecho de creer en la existencia de este (el objeto particular), así lo que aterra es la relación entre el pensamiento y el objeto, el concepto de un ser posible, que en términos cartesianos acude a la consideración de realidad objetiva⁵⁶. El categorizar un objeto como impuro supone una posición contradictoria, incompleta o sin forma, tal como sucede con la idea de los monstruos que se conciben como criaturas no clasificables o inconcebibles, figuras transgresoras, en sugerencia a una sensación inicial de impureza que acaece en lo “desconocido”, lo “ominoso”.

En consecuencia, lo enunciado obedece a la perspectiva del terror-arte que proviene de la teoría cognitivo-evaluativa, donde si bien no todos los estados emocionales son de este tipo, el terror-arte sí, es una tipología construida, un género artístico que se nos ofrece como un concepto que se ciñe a la figura del monstruo. De otro modo, existen acercamientos de seres no monstruosos, como el caso de los “doppelgängers”⁵⁷ que intentan ser catalogados en el marco del terror-arte, pero que para el autor tendrán pertinencia en lo que denominaré miedo-arte, el cual no implica la repugnancia como algo característico.

Por consiguiente, la característica primaria del monstruo es su ser amenazante, desde cualquier punto de vista (moral, físico, cultural, psicológico), basta con que su aspecto sea peligroso, para inspirar repulsión. En segunda medida, también debe ser impuro (proceso que pone en juego la disyuntiva entre dos o más categorías). Teniendo los seres terroríficos o monstruosos como indispensables para la categoría del terror-arte, el autor sugiere una estructura de distinción y composición para ellos, que se explicará en lo que sigue.

La primera estructura para la composición de seres terroríficos se denomina *fusión*, se gesta a partir de la combinación de naturalezas, que conllevan la trasgresión de distinciones categóricas (dentro/fuera, vivo/muerto, entre otras.), uniendo atributos opuestos en un solo ser, con un resultado impuro y repulsivo, en los que se puede condensar lo imaginario con

⁵⁶ Entendido como la representación o lo que representa una idea.

⁵⁷ (Acerca de este sonido [ˈdɔpəl.ɡɛŋɐ] (?·i)) es el vocablo alemán para definir el doble fantasmagórico o sosias (entidad) malvado de una persona viva.

lo real en concordancia con la idea de “la figura colectiva”⁵⁸ planteada por (Freud, (1965) en su obra *La interpretación de los sueños* .

La fusión no solo se ciñe a los elementos visualmente perceptibles, se puede encontrar entre elementos animados e inanimados, siempre y cuando cumplan con los elementos mencionados con antelación del terror-arte, son continuos espaciotemporalmente. Como ejemplo de esta categoría podemos revisar el caso de los personajes en la narrativa de Lovecraft, cuya figura es una unión entre seres oriundos de las profundidades del mar y humanos. Inclusive en la figura de Frankenstein (el de las películas de Universal Pictures)⁵⁹ quién está hecho de partes de distintos cuerpos, un cambio de su composición fisiológica no representa una transformación de su ser, tiene una suerte de identidad continua, situación que varía con las versiones posteriores de Frankenstein, en las que sus cambios fisiológicos transforman el ser que se concibe, lo monstruoso se convierte más en un asunto de juicio sobre sus formas de proceder.

La segunda estructura es la *fisión*, en esta los elementos contradictorios se distribuyen en entidades distintas del tipo de los doppelgängers, los hombres lobo, entre otros. En el caso de los hombres lobo se presenta una fisión temporal, las identidades no son temporalmente continuas, se hallan secuenciadas, presentan una discrepancia entre el animal y el hombre pues ocupan el mismo cuerpo, así que espacialmente son continuos pero temporalmente requieren de una ruptura para pasar de un personaje de un tipo a otro, son mutuamente excluyentes en un tiempo uniforme, no son temporalmente simultáneas.

La creación de dobles es otra forma de desenvolvimiento de esta estructura, es un proceso de fisión espacial, multiplicación del personaje en una o más facetas, el alter-ego saca a la luz lo “oculto” del personaje, un mecanismo de reflejo, el ejemplo más claro es el de los doppelgängers; “multiplica los personajes en el espacio”(Carroll, 2005, pág. 112), un solo ser puede resultar en varias versiones de sí mismo en un mismo tiempo y espacio.

⁵⁸ Puede producirse para los fines de condensación onírica, uniendo los rasgos reales de dos o más personas en una sola imagen onírica.

⁵⁹ El Frankenstein recreado por los estudios Universal, supedita el carácter monstruoso más al tema estético a la apariencia del monstruo.

Las dos estructuras anteriores (fisión y fusión) son simbólicas, son herramientas para la vinculación de categorías opuestas, generalmente de tipo biológico u ontológico, en el cine de terror clásico, son más del orden de los conflictos temáticos o antinomias⁶⁰. Lo anterior, a fin de conseguir el requerimiento de la impureza en los seres monstruosos que pauta el método proporcionado por el autor.

Otra estructura en la creación de seres terroríficos que ya son considerados criaturas repugnantes y fóbicas se puede acentuar con la *magnificación* y *masificación*, muy popular en el cine de los años 50, donde se nos presentan especies de gran tamaño (magnificadas) en pro de engrandecer la figura del monstruo que, por otra parte, se puede lograr con la masificación, en ella se generan agrupaciones gigantescas de hordas terroríficas con el fin de ampliar su cobertura y dimensionamiento. En este marco tendremos ejemplos como; Grabbers (2012), Tarántula (1955), El escorpión negro (1957), el ataque de los tomates asesinos (1978), Phenomena(1985), Them - La humanidad en peligro (1954), nido subterráneo (1988), Slugs - muerte viscosa (1988).

Las tres estructuras que se han trabajado (fusión, fisión, magnificación-masificación) se conectan directamente con la constitución biológica de los monstruos o lo que llama el autor “biologías terroríficas”, en la intención de mostrar una cuarta estructura distante de las enunciadas, *la metonimia terrorífica*: la cual, fundamenta sus bases en el entorno para la creación del monstruo, en los elementos que le rodean y contribuyen a la generación de atmósferas, hace énfasis en la naturaleza impura y repugnante de las criaturas terroríficas.

Todo lo que hemos nombrado hasta este punto, es una caracterización general de la emoción terror-arte, en la que es ostensible cómo el espectador pretende seguir las pautas que indican los personajes humanos positivos en el film, para las respuestas emotivas, o más bien, evaluaciones emotivas, que finalmente, son consideradas estados cognitivos que generan cierta agitación física.

⁶⁰ Significa paradoja o contradicción irresoluble. Immanuel Kant sostuvo que cuando la razón rebasa la experiencia posible a menudo cae en varias antinomias; es decir, perspectivas igualmente racionales pero contradictorias.

Y entonces, para responder a la denominada paradoja de la ficción que reposa en la cuestión de cómo es posible que nos puedan aterrar los contenidos ficcionales (seres y acontecimientos que en el “mundo real” no existen), se resumirá en la siguiente pregunta ¿cómo es posible que nos emocionan las ficciones? y las ulteriores premisas:

- 1) Las ficciones nos emocionan de forma auténtica
- 2) Sabemos que lo que se nos presenta en la ficción no es real
- 3) Sólo nos emociona de forma auténtica lo que creemos que es real

Para ello:

Tenemos la necesidad de una explicación metafísica de cómo es posible que las ficciones - es decir, lo que en algún sentido no es- tenga un efecto sobre lo que es. Y en segundo lugar, esta relación tiene que resolverse de modo tal, que trate con lo que, por consenso, parece ser paradójico: que esta relación causal, que se traduce en terror-arte por parte del público real no cree que existan los monstruos (Carroll, 2005. pág. 139).

Empecemos por revisar la relación entre lo que se cree y las emociones, pues parece que para poder tener una emoción pertinente es necesario considerar que los objetos, circunstancias y personajes en relación, existen. Como lo muestra el autor en el ejemplo de alguien que nos cuenta una historia, la cual genera cierta respuesta emocional, y al finalizar, nos afirma que es falsa, en ello los elementos cognitivos que generalmente se nos dan como creencias, son parte constitutiva de la emoción, al conocer que la historia es falsa, el contenido emocional se diluye.

La respuesta a lo expuesto se busca en el recorrido de tres teorías: En un primer momento, parece posarse en los personajes, mientras en la historia inventada por el amigo, se sabe que los personajes son reales, en la ficción, sabemos que no lo son, este fenómeno se conoce como “*teoría de la ficción como ilusión*”⁶¹. Sin embargo, para (Carroll, 2005) esta idea no es sustentable de forma completa, ya que niega la segunda premisa, uno de los

⁶¹ Esta teoría parte de rechazar la premisa de que el consumidor de ficción, no cree en la existencia de los personajes de ficción, por el contrario, se hace la ilusión de que en el escenario o la pantalla es engañado para traer de frente al monstruo

propósitos al buscar estímulos como el cine es hacer más próximo el contacto con las ficciones, aún en la certeza de que no son contenidos reales, no es laudable que ni por olvido, ni por ilusión, se desee abolir esta relación, pues se sugiere al espectador como pasivo.

De otro modo, se propone una “*suspensión voluntaria de la incredulidad*”⁶², en la que se toman agentes y acontecimientos de la ficción como reales, de forma voluntaria, lo cual da cauce al compromiso emocional con lo que se ve. El autor afirma en referencia a Descartes y su Meditación IV (2004), que la suspensión voluntaria de la incredulidad no se hace posible, debido a que las creencias no son algo que se encuentre bajo nuestro control o voluntad, apela a la idea anterior, argumentando que el objetivo del cine de terror no es hacer creer que lo ficcionante es real; así cuando estamos leyendo una ficción de terror, no queremos creer que el monstruo de la niebla es real, pero solo suspendiendo la creencia de que el monstruo de la niebla no es real (Carroll, 2005, pág. 147).

Las teorías anteriores, implican que los placeres de la ficción se vuelven imposibles de manejar, aún más cuando hablamos de cine de terror. Así, Carroll propone revisar la “*teoría de la respuesta como fingimiento*”, en ella el público sabe y cree que está ante ficciones, lo que pone en entredicho si la respuesta emocional es genuina o si hay una ilusión de estar en un estado emocional, “Esta idea de que nuestras respuestas emocionales a las ficciones son ellas mismas ficciones -asuntos de jugar a fingir o simular- [...] (Carroll, 2005, pág. 155).

Carroll (2005) acude a Walton, (1978) pionero de estas acepciones, quién plantea que para generar la emoción de terror, el espectador debe creer que está en peligro, lo que presupone el creer en el monstruo o sujeto atemorizante, en su existencia, también debe creer que la película es ficción y que desde este estadio el monstruo o sujeto atemorizante no afecta, de lo que resulta un miedo fingido o ficticio, una emoción fingida producida por

⁶² En 1817 el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge acuñó a la frase «suspensión de la incredulidad» (en inglés: willing suspension of disbelief). La suspensión de la incredulidad define ese acto del espectador de apartar de forma voluntaria el sentido crítico a la hora de juzgar el realismo de lo que está viendo. El espectador amolda los criterios bajo los que juzga la realidad de una historia a las reglas propias que genera cada narración.

el juego de simulación con la película, lo que no impide que la emoción sea intensa, la intensidad requiere del compromiso del espectador.

Carroll (2005) pone en tela de juicio la teoría de la simulación y anteriores, ya que requieren de creer en la existencia del sujeto atemorizante, en el contexto del terror-arte, éste se compone de repugnancia y en la repugnancia no se hacen precisas las creencias existenciales (no necesito creer que lo que veo sea real para generar esta respuesta) y menos aún, se hace plausible que la pueda fingir. “Pero tal vez la premisa que hay que negar es la que precisamente comparten unos y otros. Esto es, lo que podríamos rechazar es el supuesto de que sólo nos emocionamos cuando creemos que el objeto de nuestra emoción existe” (Carroll, 2005, pág. 177).

Así, se da pauta para otra vía que nos conduce a la idea del terror-arte como una auténtica emoción que parte del pensamiento en algo horrible, pensamiento (en el cual, el contenido se mantiene sin compromiso) que difiere de la creencia (en la creencia estoy comprometido con la verdad de la proposición), “Tener una creencia es sostener una proposición asertivamente; tener un pensamiento es sostenerla no asertivamente” (Carroll, 2005, pág. 177). Por ejemplo: si estoy al borde de un abismo, la sensación de temor se expresa por la creencia de que voy a caer, no por el pensamiento de la caída, en síntesis, la diferencia entre pensamiento y creencia está en el compromiso, sin embargo, los dos pueden generar la emoción de terror-arte.

En el terror-arte, es posible pensar en algo terrible y repugnante sin creer que exista, posibilitando el separar pensamiento y creencia, así, los pensamientos de miedo pueden emocionarnos de forma genuina sin la necesidad de creer en ellos. De esta manera, si los contenidos del pensamiento⁶³ y la creencia pueden producir estados emocionales genuinos, no es necesario llegar al punto de las creencias ilusorias y las emociones fingidas y tampoco ser calificadas como irracionales, puesto que es más irracional el querer fingir por mucho tiempo estar asustado.

⁶³ Los contenidos del pensamiento aquí, no se refieren a fantasías psicóticas o incluso neuróticas

Yo sostengo que la práctica de la ficción -incluyendo nuestras respuestas emocionales, cuando son motivadas adecuadamente por el texto- se erige en realidad sobre nuestra capacidad de emocionarnos por contenidos del pensamiento y de complacernos en emocionarnos así (Carroll, 2005, pág. 183).

La conexión entre pensamientos y emociones presenta la dificultad implícita de la respuesta emocional a la ficción, no obstante, se debe tener en cuenta que en la presente propuesta, el terror es una emoción dirigida a personajes específicos (los monstruos), son ellos el objeto ficcionante, nos preocupa el significado o sentido por las emociones que surgen. En este contexto, se puede pensar que Drácula es impuro y peligroso, sin la necesidad de creer que exista, se piensa en el personaje como un conjunto de propiedades, es aquí, donde nos aterramos por los contenidos del pensamiento, por pensar en Drácula, por el compromiso que tengo con las propiedades de Drácula, no porque surjan otras ideas en torno a su ser.

Desde la ruta del capítulo en curso, es claro como la propuesta de la teoría cognitiva del cine, específicamente la trabajada por Noël Carroll, delinea el tratamiento de las emociones desde un aspecto literario, pues nos anima a construir enlaces lógicos sobre la base de la información visual, en este caso, a partir de la figura del monstruo y el proceso evaluativo para su caracterización (*fisión, fusión, magnificación y masificación*) que se acompañan de un sentido articulado a las imágenes, sonidos y demás elementos del film (*la metonimia terrorífica*). Éste último proceso, nos recuerda los estudios de Bordwell (1999) sobre Eisenstein (planteados al inicio de este texto), en donde, se plantea que este proceso está desarrollado por el nivel prelógico del pensamiento o pensamiento sensual.

Desde el aspecto literario, comprendido como el flujo de creación de la historia en forma narrativa, Carroll acude a la generación de proposiciones para la interpretación del film, sin embargo, lo afectivo está relacionado con lo que se espera de la obra, “*la expectativa*”, planteada por Bordwell (1999), noción retomada por Carroll (2005) sobre las diferentes teorías en las paradojas de la ficción y el terror, así lo que lleva a buscar el terror es la fascinación y la curiosidad: la forma en que los seres terroríficos, que definen el género, dominan nuestro interés. Luego, Carroll (2005) indicará que la emoción terror-arte

está diseñada con este fin y que a su vez, se acompaña de un efecto fisiológico, efecto que en palabras de Bordwell (1999) se entenderá como “*tensión*”, pero los dos autores, coinciden en relegar la participación del cuerpo, reduciendo el tema de las emociones a una actitud proposicional.

De esta forma, a través del recorrido realizado, es de notar la tendencia en los estudios de la teoría del cine, por un olvido de lo corporal como fundamental en los procesos emocionales, no sólo como indicador somático, sino como posible foco de encarnación de la emoción y sus posteriores desenvolvimientos, llevando a que nos preguntemos ¿dónde queda el cuerpo en el marco de los procesos emocionales frente al cine de terror?, a esta apuesta nos dispondremos en el siguiente capítulo.

Capítulo 3

La cognición encarnada, una aproximación integral a los estudios de cine

Una de los atenuantes de la crisis de los estudios sobre cine que se nombran al inicio de este trabajo (ver pág. 12) tiene que ver con la caracterización del cine como un arte y una técnica visual, estudiada en el sentido de las narrativas visuales. Esta concepción del cine tiene profundas raíces desde la teoría cognitiva del cine que ya hemos explorado en el capítulo anterior y de la cual, es necesario hacer una crítica específica, a saber: la teoría de la narrativa visual ha dejado a un lado el cuerpo a la hora de pensar el cine.

Como se ha visto, el rol del cuerpo es vital en el género de cine de terror que aquí se explora: es el cuerpo el que posibilita procesos dinámicos de la cognición, los cuales, surgen a la par de las emociones. Este capítulo pretende mostrar cómo el olvido de la corporalidad hace parte constitutiva, no sólo de la aproximación de la teoría cognitiva del cine, sino también de una parte de los estudios sobre las emociones. En lo que sigue se pretende mostrar cómo *la cognición encarnada* resulta una aproximación al cine más comprensiva y abarcadora que las teorías cognitivas del cine y del afecto ya consideradas, porque en contraposición a las otras dos teorías da un rol sin precedentes al cuerpo en la experiencia cinematográfica.

Se presenta, en un primer momento, la insatisfacción con la aproximación de la teoría cognitiva del cine, partiendo de la exploración de Mark Ward, un sonidista de cine y televisión, quien nos ofrece un punto de vista que contribuye a trabajar el sonido como un puente entre lo que el realizador quiere mostrar y las emociones del espectador, siendo esta postura una primera forma de acercamiento al embodiment en las teorías del cine. En segunda instancia, se presentará un breve repaso por la herencia de la teoría cognitiva del cine presente en los estudios de las emociones y el afecto de la mano de Giovanna Colombetti y Evan Thompson. Finalmente, se propone una caracterización de los estudios del cine a partir de la perspectiva de la teoría enactiva, aplicada al cine de terror.

3.1 Insatisfacción con la teoría narrativa o teoría cognitiva del cine (TCC)

En *Art in noise: an embodied simulation account of cinematic sound design* (2015), tras señalar la importancia del diseño auditivo en los medios audiovisuales y hacerse la pregunta por el papel del ruido en la configuración cinematográfica, Ward admite que la definición del medio audiovisual es una definición aún en disputa. A la pregunta clásica de Bazin sobre el carácter ontológico del cine, la aproximación de Ward es cautelosa y se cuestiona por lo cinematográfico del cine (Ward, 2015, pág. 158). De entrada, esta cuestión configura un orden diferente al punto de partida de la teoría narrativa y visual del cine porque pone en entredicho la dicotomía base de tal aproximación: la asociación *visual: espacial/auditory: temporal*:

[...] both audition and vision are capable of processing spatial and temporal information, generalizations may be made. For example, when engaged in ambiguous tasks, such as audiovisual illusions, vision outperforms audition in spatial processing while audition outperforms vision in temporal processing [...] In coarse terms, vision's strength tends to lie in structuring space while audition's strength tends to lie in structuring time (Ward, 2015, pág. 159)⁶⁴.

Según Ward, la definición del cine como imagen en movimiento no tiene en cuenta la definición de movimiento, que consiste en: relevos y relaciones entre los sentidos y coordenadas espaciotemporales, La definición inicial, hace énfasis en la parte visual. Si en lugar de formular la pregunta qué es el cine, cuya respuesta tiene una concepción clásica, se indaga por lo que el cine tiene de cinematográfico, es decir, se indaga por “cómo se pueden manipular las experiencias del tiempo, el espacio y el movimiento, se habrá ganado un amplio terreno en lo que respecta a la relación entre nuestras estructuras perceptivas y la estructura del cine” (Ward, 2015, pág. 159) .

⁶⁴ [...] Tanto la audición como la visión son capaces de procesar información espacial y temporal, se pueden hacer generalizaciones. Por ejemplo, cuando se dedica a tareas ambiguas, como las ilusiones audiovisuales, la visión supera a la audición en el procesamiento espacial, mientras que la audición supera a la visión en el procesamiento temporal [...] En términos generales, la fuerza de la visión tiende a residir en la estructuración del espacio, mientras que la fuerza de la audición tiende a residir en la estructuración del tiempo.

Siendo sonidista, Ward señala que su trabajo práctico durante años ha acumulado ciertas intuiciones confirmadas por un sector de los estudios sobre cine que muestran cómo el diseño de sonido da a los objetos visuales su enfoque y, en el mejor de los casos, puede sugerir la relación entre objetos sin contacto mutuo. El sonido, en suma, puede concretizar o desmaterializar la imagen visual:

- i. *Sound modifies visual perception, and viceversa.* Sound has the capacity to shape visual perception and steer visual attention, and may interact with vision to produce synaesthetic experience. This crossmodal interaction is complex and dynamic, and leads to the assumption that
- ii. *Cinema is not a visual medium, but multimodal.* What is cinematic about cinema is moving imagery, not moving pictures⁶⁵. And because one may have a satisfying cinematic experience without a concomitant experience of narrative, I assume that
- iii. *Cinema is not primarily narrative, but affective.* Indeed, it is unlikely one may have a meaningful narrative experience without it also being an emotional one (Ward, 2015, pág. 158)⁶⁶.

Los estudios citados por Ward para sustentar sus hipótesis dan cuenta de una aproximación al cine que logra la integración sensorial, un eje para hacerle frente a la primacía visual a la hora de pensar el cine y su aún no desafiado *ocularcentrism*⁶⁷: “Evidence from the perceptual sciences indicates the human senses exhibit crossmodal interaction to

⁶⁵ La categoría de “moving pictures” ha sido usualmente tratada por los teóricos del cine al vídeo y las imágenes computarizadas, sin embargo, para Noel Carroll al usar el elemento “picture” implica una suerte de intención visual, el reconocimiento de una representación del objeto, pero hay muchos trabajos visuales que no tienen el compromiso de la representación, son puramente estructuras visuales, así que se prefiere usar el término “moving imagery”, en el sentido que son imágenes pictóricas, abstractas u de otra índole, sin importar su condición, pertenecen a la clase de cosas donde el movimiento es técnicamente posible.

⁶⁶ i. El sonido modifica la percepción visual y viceversa. El sonido tiene la capacidad de dar forma a la percepción visual y dirigir la atención visual, y puede interactuar con la visión para producir una experiencia sinestésica. Esta interacción cruzada es compleja y dinámica, y lleva a suponer que

ii. El cine no es un medio visual, sino multimodal. Lo cinemático del cine son las “moving imagery” no las “moving pictures”. Y debido a que uno puede tener una experiencia cinematográfica satisfactoria sin una experiencia narrativa concomitante, supongo que

iii El cine no es principalmente narrativo, sino afectivo. De hecho, es poco probable que uno tenga una experiencia narrativa significativa sin que también sea emocional (Ward, 2015, pág. 158).

⁶⁷ La traducción de este término al español es *ocularcentrismo*: aparece por primera vez en la crítica francesa del siglo XX, concepto en relación con la Arquitectura Moderna como la priorización de los estímulos visuales frente a los demás estímulos sensoriales.

such a high degree that it is untenable to continue to conceptualise them as operating independently or in isolation” (Ward, 2015, pág. 160)⁶⁸.

Un movimiento similar ocurre en los estudios de cine que a partir de la descomposición de su objeto han estudiado de forma separada su sonido y su narrativa, como es el caso expuesto por Noël Carroll, desde el cual, la caracterización del objeto atemorizante se da de forma separada en las estructuras sobre la paradoja de la ficción, unas desde: *fisión, fusión, masificación y magnificación* y otras desde *la metonimia terrorífica*, cuando lo necesario es un modelo de co-operación en el que se explica cómo narrativa y sonido funcionan en conjunto. De esta forma, aunque el carácter representacional de la narrativa es en extremo diferente del carácter temporal de la música, lo que ambos comparten es su vínculo en la articulación del afecto temporal: “[...] while music elaborates upon this in a systemic, experiential mode at the cost of intentional specificity, narrative elaborates and objectifies its sequential structure at the cost of the immediacy of systemic immersion” (Walsh, citado en Ward, 2015, pág. 165)⁶⁹.

Retomando, entendido como una experiencia inmersiva que modela afectos, el cine no puede abordarse desde la pregunta por su esencia, sino desde una pregunta sobre sus efectos sensoriales y cómo a partir de esos efectos erige efectivamente la forma en que construye sentido el cine, lo que tiene de cinematográfico, apela directamente a algo que es (de modo ontológico y no cronológico) anterior a él: nuestras capacidades cognitivas y nuestros estados emocionales.

Emociones y funciones cognitivas no pueden ser tomadas por separado y aunque se proponga un examen integrado de ambas, ello no es una garantía de aprehender integralmente el factor clave de la experiencia cinematográfica: el cuerpo, que en una noción del cine como experiencia multimodal, que modela afectos, como la que reclama Ward (2015), apunta a la producción de experiencias cinestésicas.

⁶⁸ "La evidencia de las ciencias perceptivas indica que los sentidos humanos exhiben interacción intermodal a un grado tan alto que es insostenible continuar conceptualizándolos como operando de forma independiente o aislada" (Ward, 2015, pág. 160)

⁶⁹ “[...] Mientras la música elabora esto en un modo sistémico y experimental a costa de la especificidad intencional, la narrativa elabora y objetiva su estructura secuencial a costa de la inmediatez de la inmersión sistémica” (Walsh, citado en Ward, 2015, pág. 165)

Es preciso entonces un recorrido por los intentos de integración de estos tipos de estudios a fin de contrastarlos con la aproximación enactiva.

3.2 Los estudios de las emociones y la cognición

Se trata entonces de recuperar el cuerpo como parte integral de los procesos cognitivos, pero ¿en qué momento perdimos el cuerpo cuando hablamos de procesos mentales? La respuesta a esa pregunta se resuelve echando un vistazo al cognitvismo. La ciencia cognitiva dominante desde los 60 y 70 que ha teorizado a partir de una dicotomía, cuestionada largamente por Giovanna Colombetti y Evan Thompson en *The feeling body: toward an enactive approach to emotion* (2007): la dicotomía entre la cabeza y el cuerpo. Esta separación implica una especie de jerarquía asignada tácitamente al funcionamiento orgánico en que las emociones y los procesos corporales son concebidos como secundarios con respecto al proceso cognitivo, cuyo centro es la cabeza y en cuyos procesos domina la abstracción.

Toda una ola de estudiosos ha desafiado los presupuestos de dicha dicotomía, haciendo un llamado no solo por un cognitvismo situado, en el que los procesos no emerjan de la cabeza sino una interacción entre las emociones, el cerebro y el cuerpo, sino de una teoría de las emociones que busque sus evidencias y presupuestos en la teoría cognitiva del cine. Aunque su énfasis es sobre el cuerpo, el movimiento en los estudios señalados por Colombetti y Thompson es doble: un cognitvismo situado es correlativo de una teoría de las emociones que maneje una visión encarnada de la mente, el problema es que ambos tipos de estudios siguen presos de la influencia temprana del cognitvismo⁷⁰.

⁷⁰ Whereas emotion theorists have kept their distance from the embodied approach in cognitive science, theorists of embodied cognition have tended to treat cognition as if it were a “cold,” nonemotional process. This attitude is also surprising. Given the intimate link between emotions and the body, emotions should be privileged phenomena for attempts to reintegrate mind and body (Colombetti y Thompson, 2007, pág. 46)

Mientras que los teóricos de la emoción se han mantenido alejados del enfoque incorporado en la ciencia cognitiva, los teóricos de la cognición encarnada han tendido a tratarla como si fuera un proceso "frío" no emocional. Esta actitud también es sorprendente. Dado el vínculo íntimo entre las emociones y el cuerpo, las emociones deberían ser fenómenos privilegiados para los intentos de reintegrar la mente y el cuerpo (Thompson y Colombetti, 2007, pág. 46).

Los autores se ponen a la tarea de desenredar una serie de malentendidos creados por dos formas de aproximarse a las emociones, supuestamente basadas en las teorías clásicas que dan razón a las emociones en un sentido psicossomático: la interpretación contemporánea de esas teorías clásicas como ‘cognitivas’, o como ‘fisiológicas’. Mientras las teorías clásicas desde Aristóteles a Locke, pasando por Spinoza y Descartes, dan cuenta de los componentes corporales y cognitivos implícitos en el tratamiento de las emociones, las reinterpretaciones de esas teorías por autores como Kenny, Solomon y Schacter, deben su filiación al cognitivismo de los 60’s y 70’s en una lectura de las teorías clásicas sobre las emociones, “[...] with their own disembodied view of emotion: Cognition (e.g., beliefs, desires, judgments, and evaluations) is an intellectual—not a bodily— process, and bodily events (e.g., physiological arousal and behavior) are contingent by-products of cognitive processes” (Colombetti y Thompson, 2007, pág. 49)⁷¹. Un par de ejemplos bastarán para caracterizar este contraste de lecturas del que habla Colombetti en el que se refiere a estos cognitivistas como ‘más cartesianos que el mismo Descartes’.

Interesado en los estudios sobre la mente, el filósofo inglés Anthony Kenny (2004) negó la capacidad de la psicología experimental para decir algo pertinente sobre el vínculo entre emociones y comportamiento pues, al ser la psicología experimental una disciplina de carácter empírico (como es el caso de la práctica de Luria y Eisenstein) la psicología experimental solo proveería explicaciones causales consideradas por Kenny de carácter puramente contingente. Por ejemplo, no es necesario que la ira sea la causa del comportamiento agresivo, porque es *lógicamente* posible, asociar la ira, a una acción opuesta⁷². (Colombetti, 2007, pág. 49). Para pensar la esencia o necesidad de las

⁷¹ “[...] con su propia visión incorpórea de la emoción: la cognición (p. Ej., Creencias, deseos, juicios y evaluaciones) es un proceso intelectual, no corporal, y los eventos corporales (p. Ej., Excitación fisiológica y comportamiento) son contingentes por- productos de procesos cognitivos” (Thompson y Colombetti, 2007, pág. 49).

⁷² Pensemos en el contraste entre el vínculo causal supuestamente contingente entre un comportamiento agresivo y la ira sostenido por Kenny, y la relación tan estrecha que la psicología del tiempo de Eisenstein planteaba con la fisiología que estaba basada en la reacción o reflejo que se produce por la intervención de cierto tipo de estímulo. Este tipo de contraste es lo que este capítulo quiere mostrar, pero ya no solo con respecto a la psicología experimental rusa, sino con la integralidad de la aproximación enactiva, como veremos más adelante.

emociones, sería preciso, según Kenny (2004), analizar su objeto intencional⁷³, es decir la causa distintiva de cada emoción.

A pesar de que las emociones son consideradas por Descartes como ‘estados mentales’ ‘causados, mantenidos e intensificados’ por el cuerpo, en *Las pasiones del alma* se ve obligado a reconocer, por ejemplo, que la posesión de un bien causa alegría, mientras la tristeza es síntoma de alguna carencia. Aunque estas definiciones no son ampliadas en su tratado, es claro que los argumentos de Descartes (1997) siguen una vía de comprobación empírica interesada por las manifestaciones corporales de las emociones⁷⁴.

Comparemos esta clase de análisis con el de Kenny en *Action, emotion and Will* (2004):

The concept of each emotion is linked with non-emotional concepts in three ways. The concept, for example, of fear stands on three struts:

- (a) fearful circumstances
- (b) symptoms of fear
- (c) action taken to avoid what is feared.

Just as the verbal expression of fear must be learnt in the context of these factors, so it can be understood only in the context of one or other of them. In the standard case, which is both the paradigm for learning and the most easily intelligible, all three factors will be present. The man-eating lion advances roaring; the defenseless planter

⁷³ La constitución de la objetualidad quiere decir, según Husserl, que el dato inmanente de carácter intencional no se encuentra simplemente en la conciencia como en una caja, sino que las diversas objetualidades se exponen o presentan en cada caso como “fenómenos”, esto es, como algo que aparece. Estos fenómenos no son, por lo demás, los objetos mismos ni contienen los objetos como ingredientes reales [reell]. Fenómeno tiene aquí el sentido de objeto intencional en el modo como aparece: éste no se identifica con el objeto de la realidad externa [...] pero eso no significa tampoco que tenga partes reales [reell] en que pudiera estar incluido el objeto. Husserl habla a este propósito de “fenómenos que en su mutable y notabilísima estructura en cierto modo crean los objetos para el yo” (Lambert, 2006, pág. 525-526).

⁷⁴ Estas pasiones, calentando o agitando la sangre procedente del hígado, de los intestinos y de las otras partes interiores, la empujan hacia el corazón, y de aquí, por la arteria grande, hacia las venas del rostro, sin que la tristeza que contrae por una y otra parte los orificios del corazón pueda impedirlo, salvo cuando es muy grande. Pero, aun siendo mediana, impide fácilmente que la sangre así llegada a las venas del rostro descienda al corazón, mientras el amor, el deseo o el odio impulsan hacia él la procedente de otras partes interiores, Y por eso esta sangre, detenida en torno de la cara, la enrojece, e incluso más que en la alegría, porque el color de la sangre resalta más debido a que circula menos deprisa [...] (Descartes, 1997, pág. 185).

screams, pales, and takes to his heels. His later report "I was terrified" is as fully intelligible as such a report can be. But the verbal expression of fear remains intelligible when one, or even two, of these factors is absent but the third remains. (Kenny, 2004, pág. 46).⁷⁵

El contraste y la distancia no puede ser más radical, los estudios de la emociones vinculados al cognitivismo gastan páginas y capítulos enteros haciendo análisis que abordan el problema de la definición de los términos o estableciendo las relaciones lógicas entre proposiciones (el párrafo de Kenny (2004) puede ser resumido de la forma 'no podemos saber exactamente qué son las emociones, porque miedo, por ejemplo, se dice de muchas maneras'), Descartes hace una descripción pormenorizada de cómo la emoción afecta y se expresa directamente a través del cuerpo. Mientras Descartes se atiene a observaciones de carácter empírico, Kenny (2004) se inclina por trabajar casi exclusivamente de forma introspectiva y con análisis lógicos (Thompson & Colombetti, 2007, pág. 50). Éste es un ejemplo de la interpretación puramente cognitiva de las emociones.

Autores contemporáneos intentan hacer justicia al rol del cuerpo en el proceso cognitivo y emocional, pero sin lograr abandonar el paradigma abstracto de la cognición. Colombetti y Thompson (2007) citan a Scherer, como ejemplo de una interpretación fisiológica del rol de las emociones en el proceso cognitivo:

(Scherer, (2000) argued that emotion is a system comprising five continuously interacting subsystems: (a) the cognitive subsystem with appraising functions; (b) the autonomic nervous system responsible for internally regulating the organism and generating energy

⁷⁵ El concepto de cada emoción está vinculado con conceptos no emocionales de tres maneras. El concepto, por ejemplo, del miedo se basa en tres puntales:

- (a) circunstancias temerosas
- (b) síntomas de miedo
- (c) medidas tomadas para evitar lo que se teme.

Así como la expresión verbal del miedo debe aprenderse en el contexto de estos factores, también puede entenderse en el contexto de uno u otro de ellos. En el caso estándar, que es tanto el paradigma para el aprendizaje como el más fácilmente inteligible, los tres factores estarán presentes. El león devorador de hombres avanza rugiendo; El indefenso macetero grita, palidece y se pone de pie. Su informe posterior "Estaba aterrorizado" es tan completamente inteligible como puede serlo. Pero la expresión verbal del miedo sigue siendo inteligible cuando uno, o incluso dos, de estos factores están ausentes, pero el tercero permanece (Kenny, 2003, pág. 46) .

resources for action; (c) the motor subsystem involved in the expression of emotion; (d) the motivation subsystem governing the preparation and execution of actions; and (e) the monitoring subsystem controlling the states of the other subsystems, and supporting feeling states (Thompson & Colombetti, 2007, pág. 50)⁷⁶.

Sin embargo, a pesar de que Scherer (2000) reconoce que la excitación afecta a los subsistemas y que puede “[...] afectar el despliegue de atención o cambiar los umbrales de percepción y juicio” (Scherer, 2000, pág. 67), es claro que el cuerpo sigue siendo en este esquema un factor entendido de forma estructural y que los elementos cognitivos (la función evaluativa en a, por ejemplo) siguen separados de los constituyentes corporales de las emociones (la expresión de las emociones en c y el sistema nervioso autónomo responsable de regular y generar la energía para las acciones en b, por ejemplo). No se trata solo de que esta partición en subsistemas nos recuerde diferentes tipos de modelos explicativos del cognitivismo, sino que como tal, los procesos cognitivos (la función evaluativa) constituyen un subsistema separado que no puede anteceder la excitación y el sistema motor. La de Scherer (2000) es una aproximación al cuerpo en la que se reevalúa su rol en el fenómeno de las emociones, pero que no renuncia del todo a una versión desencarnada de la cognición.

Thompson y Colombetti (2007) revisan diferentes autores sobre el fenómeno de las emociones que en efecto repiten este patrón estructural, en el que conserva intacta la distinción entre el cuerpo y la cabeza. Las distinciones entre excitación y función evaluativa, y entre ésta (función evaluativa) y los componentes de la acción, entonces, dejan sugerido que el cuerpo se adhiere a la subjetividad de las emociones:

It is the appraisal component that is seen to be in charge of providing personal significance, and thus, of accounting for individual differences in emotional responses. Whereas appraisal is

⁷⁶ Scherer [2000] argumentó que la emoción es un sistema que comprende cinco subsistemas que interactúan continuamente: (a) el subsistema cognitivo con funciones de evaluación; (b) el sistema nervioso autónomo responsable de regular internamente el organismo y generar recursos energéticos para la acción; (c) el subsistema motor involucrado en la expresión de la emoción; (d) el subsistema de motivación que rige la preparación y ejecución de acciones; y (e) el subsistema de monitoreo que controla los estados de los otros subsistemas y apoya los estados de sentimiento (Colombetti y Thompson, 2007, pág. 50).

seen in this way as the subjective element of emotion, arousal and behavior are seen as objective (Thompson y Colombetti, 2007, pág. 55)⁷⁷.

Esta división subjetiva/objetiva es otra versión de la distinción entre la cabeza y el cuerpo heredada del cognitivismo. En el caso de no deshacernos de esta herencia, el intento por redescubrir el rol del cuerpo en las emociones, simplemente va a resignificar los procesos cognitivos como la fuente de sentido de las emociones y reafirmar la división de los roles, a saber: la cabeza es el lugar donde la mente y la inteligencia residen, mientras el cuerpo resulta el canal de entrada y salida de información de la cabeza.

Ahora bien, establecido que ni un cognitivismo que revisa las emociones, ni una teoría de las emociones que las integre con las funciones cognitivas, pueden deshacerse de las distinciones radicales entre lo que se supone hace el cerebro y para lo que se supone sirven las emociones, Thompson y Colombetti (2007) proponen una aproximación encarnada de la mente humana que pretende superar esa herencia cognitiva, la cual, divide al sujeto entre la cabeza que asigna sentido y las emociones que son un medio para la asignación de ese sentido.

La aproximación enactiva que a continuación va a desplegar Colombetti, se vale de su propia crítica del cognitivismo para hacerse espacio, pues el enactivismo es una teoría que concibe a la mente encarnada, a través de una continua y recíproca actividad entre el cerebro, el cuerpo y el mundo:

Cognition is thus embodied in both a structural and a phenomenological sense. Cognition is structurally embodied in the sense that it is subsumed by neural, bodily, and environmental processes (including other embodied agents) "This a idea is related to the so-called "extendedmind" viewpoint, according to which environmental resources play a necessary, constitutive role in cognition [...] Cognition is phenomenologically embodied, because

⁷⁷ Es el componente de evaluación el que se considera responsable de proporcionar significación personal y, por lo tanto, de dar cuenta de las diferencias individuales en las respuestas emocionales. Mientras que la evaluación se ve de esta manera como el elemento subjetivo de la emoción, la excitación y el comportamiento se ven como objetivos (Thompson y Colombetti, pág. 55).

cognition—as a subjectively experienced mental activity—involves one’s experience of oneself as a bodily subject situated in the world (Thompson, y Colombetti, 2007, pág. 59)⁷⁸.

Así, para el enactivismo la experiencia no es algo que nos sucede, que está en nosotros, o algo que pasa, sino *algo que hacemos*. En el sitio en el que el cognitivismo ha designado subdivisión de funciones, el enactivismo plantea una interacción recíproca entre tres tipos de actividades corporales: auto regulación, acoplamiento sensoriomotor e interacción intersubjetiva. El cuerpo deja de ser un medio para el sentido, supuestamente asignado por la cabeza y se convierte en cuerpo vivido, la cognición deja de ser un proceso de asignación de sentido y se extiende más allá de los límites establecidos para reivindicar el rol del ambiente y sus recursos en la elaboración y mantenimiento de su propia identidad.

3.3 La aproximación enactiva

Puede decirse que la teoría cognitiva del cine ha perdido al cuerpo y que la teoría de las emociones en su intento por recuperarlo lo ha perdido de nuevo. Lo que intenta la aproximación enactiva es su recuperación. Dicha recuperación no puede ser por la vía de la integración de las teorías cognitivistas y las teorías de las emociones, como ya vimos, sino que se plantea a partir de 5 proposiciones:

1. Considerar a los seres vivos sistemas autónomos que están en un constante proceso de generación de su propia identidad, de acuerdo a lo expuesto por Varela⁷⁹, lo cual, implica pensar más allá de los límites de lo interno y lo externo.
2. Abandonar el paradigma según el cual el sistema nervioso ‘procesa información como si fuera una computadora en la que existe un proceso jerárquico y organizado y adoptar una postura que considere “[...]its own coherent and meaningful patterns of

⁷⁸ La cognición se materializa tanto en sentido estructural como fenomenológico. La cognición se incorpora estructuralmente en el sentido de que está subsumida por procesos neuronales, corporales y ambientales (incluidos otros agentes encarnados). "Esta idea está relacionada con el llamado punto de vista de" mente extendida ", según el cual los recursos ambientales juegan un papel constitutivo necesario en la cognición [...] La cognición está fenomenológicamente encarnada, porque la cognición, como actividad mental subjetivamente experimentada, implica la experiencia de uno mismo como sujeto corporal situado en el mundo (Colombetti y Thompson, 2007, pág. 59).

⁷⁹ Francisco Javier Varela García fue un biólogo chileno, investigador en el ámbito de las neurociencias y ciencias cognitivas

activity according to its operation as a circular and reentrant sensorimotor network of interacting neurons” (Colombetti y Thompson, 2007, pág. 56).⁸⁰

3. Adoptar una postura con respecto a que los procesos cognitivos surjan de la interacción sensoriomotora que module, pero no determine, la formación de patrones endógenos⁸¹ y dinámicos de actividad neuronal (Colombetti y Thompson, 2007, pág. 56).
4. Dejar de considerar el todo de lo cognitivo como un domino exterior predeterminado que es representado por el cerebro y pensarlo de forma relacional en un constante proceso de acoplamiento ambiental.
5. Ese acoplamiento corresponde a la experiencia que, entonces, no puede ser un fenómeno de menor valía o fenómeno secundario.

Los puntos 1 y 2 parten de los desarrollos conjuntos sobre la autopoiesis de Maturana⁸² y Varela. Esta teoría propone una total redefinición de los seres vivos a partir de una caracterización operacional, la cual los define como sistemas en continua autoproducción que mantienen su autonomía y se adaptan constantemente a su entorno:

A network of processes of production (transformation and destruction) of components that produces the components which: (i) through their interactions and transformations continuously regenerate the network of processes (relations) that produced them; and (ii) constitute it (the machine) as a concrete unity in the space

⁸⁰ "[...] sus propios patrones de actividad coherentes y significativos de acuerdo con su funcionamiento como una red sensoriomotora circular y reentrante de neuronas que interactúan". (Colombetti y Thompson, 2007, pág. 56)

⁸¹ De “endo” en el sentido de “dentro” y “gen” como origen, se acuñó el adjetivo endógeno, que denota que algo surge de sí mismo, de causas internas, o es propio de sí.

⁸² Biólogo y filósofo chileno con gran incursión en las ideas cambio de la pregunta por el «ser» (pregunta que supone la existencia de una realidad objetiva, independiente del observador), a la pregunta por el «hacer» (pregunta que toma como punto de partida la objetividad entre paréntesis, es decir, que los objetos son traídos a la mano mediante las operaciones de distinción que realiza el observador, entendido este como cualquier ser humano operando en el lenguaje).

in which they (the components) exist by specifying the topological domain of its realization as such a network (Maturana y Varela, 1980, pág. 79).⁸³

A partir de esta redefinición de lo que es un ser vivo, la cognición y los afectos⁸⁴ hacen parte de un mismo proceso: el proceso de hacer sentido (sense making). En este contexto, hacer sentido tiene que ver con la forma en que el organismo vivo genera su propia autonomía a través de diferentes procesos de adaptabilidad, ambos procesos correlativos desde los cuales, se definen a sí mismos los organismos en constante evaluación de su entorno. Este último componente es el más cuestionado de esta aproximación, acusada de ser una visión internalista de la cognición, pese a ser una posición que enfatiza en el rol del entorno en la formación de identidad de los seres vivos. Se va a exponer brevemente la objeción y la respuesta porque de estas depende no sólo la relación del enactivismo con los puntos de vista de la cognición extendida, sino también el esbozo final para una aproximación al cine de terror.

⁸³ Una red de procesos de producción (transformación y destrucción) de componentes que produce los componentes que: (i) a través de sus interacciones y transformaciones regeneran continuamente la red de procesos (relaciones) que los produjeron; y (ii) constituirlos (la máquina) como una unidad concreta en el espacio en el que (los componentes) existen al especificar el dominio topológico de su realización como tal red (Maturana y Varela, 1980, pág. 79)

⁸⁴ By “affective” here I do not mean necessarily “emotional”, where “emotion” refers to the capacity to experience or manifest specific “emotions” (fear, anger, joy, envy, sadness, pride, and so on). I mean something more general, which can be characterized as a lack of indifference, and rather a sensibility, interest, or concern for one’s existence. This characterization is consistent with the etymology of the term: “affectivity” refers to the capacity or possibility of having something done to one, of being struck or influenced (the term comes from the past participle of the Latin verb afficio, “to strike, to influence”—itself a compound of ad, “to”, and facio, “to do”). This influence is not merely physical or mechanical (as when one says that the daily amount of sunlight affects the air temperature) but psychological. It refers to the capacity to be personally affected, to be “touched” in a meaningful way by what is affecting one (Colombetti, 2015, pág. 4). (Por "afectivo" aquí no me refiero necesariamente a "emocional", donde "emoción" se refiere a la capacidad de experimentar o manifestar "emociones" específicas (miedo, ira, alegría, envidia, tristeza, orgullo). , y así). Me refiero a algo más general, que puede caracterizarse como una falta de indiferencia, y más bien una sensibilidad, interés o preocupación por la existencia de uno. Esta caracterización es consistente con la etimología del término: `` afectividad " se refiere a la capacidad o posibilidad de hacer algo a uno, de ser golpeado o influenciado (el término proviene del participio pasado del verbo latino afficio, "golpear, influir " - en sí mismo un compuesto de anuncio " a " y facio " hacer "). Esta influencia no es meramente física o mecánica (como cuando se dice que la cantidad diaria de luz solar afecta la temperatura del aire) sino psicológica. Se refiere a la capacidad de ser personalmente afectado, de ser "tocado" de una manera significativa por lo que le afecta a uno (Colombetti, 2015, pág. 4).)

A pesar de reconocer que los procesos cognitivos no están centralizados, la objeción dice que para el enactivismo la cognición, es decir el proceso a través del cual los organismos aprehenden su entorno para luego adaptarse a él, no puede extenderse más allá de los límites del propio organismo, lo que haría del enactivismo una posición internalista.

El enactivismo ha respondido de dos maneras, aquí precisas por Colombetti:

1). El carácter relacional de la noción de cognición propuesta por el enactivismo invalida de entrada la objeción porque presupone que la cognición sucede en un lugar específico del organismo mientras que el enactivismo aboga precisamente por una deslocalización del proceso cognitivo.

2). Hay formas de extensión de los organismos que al acoplarse con el entorno se redefinen (los insectos acuáticos que atrapan burbujas en sus abdómenes, por ejemplo).

Según ello, el organismo puede considerarse también como extendido tanto en el sentido de que dos o más sistemas en acople (pensemos, dice Colombetti, en el caso de los patrones multicelulares de organización), como en el sentido de que “[...] one or more autopoietic systems coupled to non-autopoietic systems” (Colombetti, 2015, pág. 6)⁸⁵. Este último caso obliga a establecer una distinción entre estos dos tipos de acoplamiento, el primero sí estrictamente autopoietico, mientras el segundo como organismo adaptativo es llamado compuesto (*composite*). Colombetti fortalece la posición de la respuesta b) porque la respuesta a) excluirá la discusión sobre los presupuestos de la mente extendida (HEC)⁸⁶ que justamente buscan determinar cuáles son los vehículos de los procesos cognitivos:

Thompson (2011: 218) writes that “it does not make sense to think of cognition as spatially located in the way that the ‘vehicles’ enabling cognitive processes are spatially located”, but HEC and the debate around it are precisely about the location of such vehicles. Unless enactivism intends to reject the idea of material vehicles of the mind altogether, it seems

⁸⁵ “[...] Uno o más sistemas autopoieticos acoplados a sistemas no autopoieticos” (Colombetti, 2015, pág.6)

⁸⁶ Sigla que representa: hypothesis of extended cognition

possible to talk about their location within an enactivist framework (Colombetti, 2015, pág. 5)⁸⁷.

Es evidente que Colombetti se esfuerza por la opción b) en detrimento de a) no sólo para decir que el enactivismo no es una aproximación internalista sino porque de b) depende una conexión que para sus propósitos es fundamental: el vínculo entre los planteamientos de la mente y el cerebro como corporeizados, incrustados, y extendidos con la aproximación enactiva⁸⁸. Para nosotros es clave la respuesta b) a la objeción al enactivismo porque pensamos que el cine es parte de esos vehículos que hacen sentido, parte del ambiente integral del proceso cognitivo. Así, el problema aquí no es para nosotros el de su localización, sino el del modo operativo específico del vehículo cine, tanto en general como del cine de terror en particular.

3.4 Un esbozo de una aproximación enactiva al cine de terror

Hemos traído arriba los ejemplos de Kenny y Scherer para mostrar cómo la integración de procesos emocionales y funciones cognitivas no es una garantía de una aproximación encarnada de la cognición, pues no sólo no logran deshacerse de la herencia del cognitivismo, sino que de una u otra forma mantienen vivas sus distinciones ya sea a través de los análisis lógicos de cognitivismo (Kenny) o a través del análisis conjunto de las emociones y las funciones cognitivas (Scherer). Es en esta última tendencia de integración de las emociones y las funciones cognitivas en la que podría inscribirse la propuesta, ya detallada por nosotros en el segundo capítulo, de Noël Carroll.

La propuesta de terror-arte que nos expone Noël Carroll tiene un objeto ficcional que conlleva a la producción de respuestas emocionales, las cuales vienen aparejadas con

⁸⁷ Thompson (2011: 218) escribe que "no tiene sentido pensar que la cognición está ubicada espacialmente en la forma en que los" vehículos "que permiten los procesos cognitivos están ubicados espacialmente", pero la HCE y el debate en torno a ella son precisamente sobre la ubicación de dichos vehículos. A menos que el enactivismo intente rechazar por completo la idea de vehículos materiales de la mente, parece posible hablar de su ubicación dentro de un marco enactivista (Colombetti, 2015, pág. 5).

⁸⁸ La falta de espacio no nos deja aquí exponer como tal este problema, así que vamos apenas a bosquejar: existe una tensión entre la aproximación enactiva y la hipótesis de las 4E porque las aproximaciones difieren de forma radical con respecto a su noción de cognición: en el lugar en el que las 4E ven un proceso cognitivo de carácter computacional y funcionalista, la aproximación enactiva ofrece una noción de cognición que rechaza el funcionalismo en favor de una organización específica de los seres vivos (ver Colombetti, 2015, pág. 5).

pensamientos y creencias cuya asertividad es susceptible de evaluación, que es equivalente al componente subjetivo del terror; no importa al fin y al cabo si se cree o no que es posible la existencia de Drácula, la emoción o emociones que genera dicha figura, van a seguir siendo generadas por esta, porque *sólo nos emociona de forma auténtica lo que creemos es real*. ¿No es esta división entre lo que genera el terror una versión más elaborada de un análisis cognitivo de tipo fisiológico que se expuso con respecto a Scherer? Se cree que sí, no solo porque conserva la distinción objetivo/subjetivo heredada del cognitivismo, sino porque aunque es un análisis plausible, sigue preso de la pregunta sobre el valor cognitivo de las emociones generadas por el cine terror, es decir, Carroll sigue pensando las emociones desde el punto de vista de la primacía de su valor cognitivo.

Como hemos visto⁸⁹, no es clara la respuesta a esa pregunta desde un punto de vista cognitivo, que ha incluido la experiencia corporal en el lugar al que cree pertenece: como un efecto de la representación cinematográfica y las propiedades de los objetos, en este caso, los monstruos en los desarrollos de Carroll, que producen un efecto fisiológico fuera de la pantalla a través de la formación psíquica, cognitiva o fisiológica del espectador. La separación entre lo objetivo y subjetivo no ha desaparecido porque aún sobrevive en la distinción entre lo que está *dentro* la pantalla y lo que está *fuera* de ella: la distinción no sólo postula un sujeto y un objeto para pensar el cine, y en específico, el cine de terror, también deja sin cuestionar el rol del sujeto en el cine que, en este sentido, no sería otra cosa que un sujeto pasivo que está ahí para sentir y evaluar la certeza de sus creencias. Al separar de esa forma causas y efectos ¿realmente nos estamos haciendo una pregunta por el significado del cine en general o del cine de terror en particular?

⁸⁹ Como se señala al inicio de este trabajo, la visión del cine de Eisenstein y sus comentaristas contemporáneas abogan por una aproximación que aunque intenta integrar las emociones en la estructura del cine, van más allá de la mera integración. Recordemos cómo la composición cinematográfica para Eisenstein debe adquirir la estructura emocional del espectador en un ejercicio autorreflexivo indispensable para el cineasta. Es a través de este ejercicio que se pone de manifiesto el rol de las emociones, y en últimas del cuerpo, en el cine. Es entonces indispensable usar la aproximación enactiva para ir más allá de las categorías estéticas de la mimesis y la catarsis, más allá de la noción misma de lo ominoso y sus efectos fisiológicos, porque sigue sin resolver la pregunta por lo que nos mueve y nos toca de las películas.

Una aproximación enactiva al cine⁹⁰ diría que el problema no es que la experiencia cinematográfica sea significativa porque remueve nuestras emociones a partir de un objeto en la pantalla que las despierta o que las genera, sino que es por *nuestro cuerpo* que tiene sentido y resulta significativa (Shoback, 2004, pág. 60); el cine en general, y el cine de terror en particular, nos afecta porque *involucra nuestro cuerpo en su propia estructura*. Esto último, es el sentido que debe ser rescatado en el intento de partir de las categorías tomadas de Eisenstein y sus comentaristas (ver capítulo 1), pues, una vez purgadas de contenido metafísico⁹¹, las categorías de Eisenstein atienden a la conjunción entre la estructura de nuestra percepción y la estructura del cine:

- Pensemos en la escena final de *Rosemary's baby* (1968), de Roman Polanski. El embarazo de Rosemary, más lleno de dudas que de certezas sobre la concepción de su hijo y su crecimiento, se “confirman” en la escena final: en efecto, en su vientre ha sido concebido el hijo de Satanás, pero en ningún momento, Polanski lo muestra: la escena final renuncia a mostrar el supuesto monstruo, y en su lugar, las alabanzas heréticas de los asistentes, la música y el contraste entre las expresiones de la gente alrededor de la cuna negra y los gestos de Rosemary, crean una atmósfera angustiosa que hace irrelevante el poder ver o no la aberración que yace en la cuna, porque, lo allí transmitido es una sensación de vulnerabilidad violada y horror, la cual, sella con certera incertidumbre la historia del embarazo de Rosemary. Lo que debemos retener de esta escena analizada, no es sólo el movimiento de la cámara o

⁹⁰ Siguiendo las ideas del autor John Carvalho, filósofo que estudia los modelos enactivistas de la cognición encarnada desde el punto de vista de la estética, entendida como un compromiso crítico con las obras de arte y las formas de vida, especialmente, aquellas asociadas con la música y las películas, nos ofrece un argumento bastante valioso en torno a por qué el cine de terror se hace tan apetecido, la respuesta es que se parte de algo desconocido, un manto de incertidumbre, el espectador se queda sin saber qué pensar frente al film, ello presenta un desafío, que contribuye a la característica interactiva de la mente, en virtud al cuerpo, el cual, navega y se define a través de su entorno. “It means, rather, that artworks, any object really, but artworks especially, engage us. They engage us by being the site for the emergence of a sense that can be enacted or achieved by skilled and suitably attentive observers from the affordances arrayed in them.

(Significa, más bien, que las obras de arte, cualquier objeto realmente, pero especialmente las obras de arte, nos involucran. Nos involucran al ser el sitio para el surgimiento de un sentido que puede ser promulgado o logrado por observadores calificados y adecuadamente atentos de las posibilidades dispuestas en ellos).

⁹¹ Es preciso hacer a un lado la pretensión de unidad a la que se remite a la forma en que Einstein (y la Rusia de su tiempo bajo el influjo de la antropología) pensaban los pueblos primitivos como una especie de unidad perdida y no recuperada que el cine sería capaz de reproducir y, en su lugar, pensar cómo el componente emotivo de esas categorías se entretreje con las consideraciones sobre la composición cinematográfica.

la preparada letanía herética hecha de clamores aparentemente espontáneos de los asistentes al nacimiento del hijo de Satanás, sino cómo el montaje crea la presencia del bebé aberrante a través de efectos predominantemente auditivos, no son recursos solamente visuales.

¿No es ésta una confirmación de lo que más arriba decía Mark Ward con respecto a que el sonido es capaz de modelar la percepción visual? La escena final de *Rosemary's baby* cuenta con la identificación plena entre el horror del espectador y del personaje principal (Rosemary) ante el “niño” aberrante, al que se hace alusión través del montaje, cuyo componente fundamental es el sonido. Ahora se analizará un ejemplo, que aunque con un componente mayoritario, denota como el sonido puede ser descrito por el tacto:

- Pensemos en la “escena del baño” en *The shining* (1980) de Stanley Kubrick. No sólo se trata del descubrimiento de otro tipo de entidades que habitan el Hotel Overlook, consiste en la transmisión de esas características a través del tacto; la tensión sexual experimentada en la escena donde Jack se acerca y besa una desconocida, desnuda en el baño de una habitación del hotel, se subvierte en una toma espantosa, en la que el cuerpo sin ropas se revela con claras señales de descomposición. Lo transmitido, no sólo se articula con la música que acompaña la cámara, la cual, encarna la visión de Jack que descubre el cuerpo desnudo saliendo de la alberca, sino de las manos de Jack que siguen ahí y se alejan repulsivas del cuerpo putrefacto, en ese momento no son solo las manos de Jack, son también las manos del espectador, las que tocan el cuerpo húmedo y descompuesto.

En ninguno de los dos casos, se intenta que el cuerpo esté en medio de la imagen y de la capacidad de comprensión de lo visual, sino que directamente implicado, ya no hay una distinción radical entre las manos del que ve y las de Jack, o entre el espectador y Rosemary. Imagen y cuerpo están en una dinámica de actividad recíproca:

All the bodies in the film experience—those onscreen and offscreen (and possibly the screen itself)—are potentially subversive bodies. They have the capacity to function both figuratively and literally. They are pervasive and diffusely situated in

the film experience. Yet these bodies are also materially circumscribed and can be specifically located, each arguably becoming the “grounding body” of sense and meaning since each exists in a dynamic figure-ground relation of reversibility with the others. Furthermore, these bodies also subvert their own fixity from within, commingling flesh and consciousness, reversing the human and technological sensorium, so that meaning, and where it is made, does not have a discrete origin in either spectators’ bodies or cinematic representation but emerges in their conjunction (Shoback, 2004, pág. 67)⁹².

La particularidad del cine como forma de arte, no implica, entonces la producción de un ‘tercer tipo de presencia’ (como se ve en el capítulo 1, respecto a la interpretación de Mayer de Eisenstein, por ejemplo), pero sí se trata de la reproducción de lo real, que solo puede ser presentado como ficción; el contacto físico entre la mujer descompuesta y Jack, la aberración del bebé de Satanás prolongada por el contraste entre los gestos de Rosemary y los asistentes, no son menos reales que los cuerpos del espectador, los cuales, se ven interpelados por las sensaciones allí despiertas

Este es el sentido pleno de la expresión ‘experiencia cinematográfica’; a cambio de una afirmación sobre el qué del cine, piensa el cine como un factor que desestabiliza la ontología en el sentido clásico, es un fenómeno que niega la posibilidad de rastrear el origen o la producción de sentido a un ‘cuerpo base’ y, en su lugar, la busca en el encuentro de las estructuras, en su ‘conjunción’. Solo una aproximación que enfatice en el cuerpo y el cine como un conjunto, como es el caso de la aproximación enactiva, es capaz de moverse más allá de los reduccionismos del cognitivismo que hemos dejado de presente.

⁹² Todos los cuerpos en la experiencia cinematográfica, aquellos en pantalla y fuera de pantalla (y posiblemente la pantalla misma), son cuerpos potencialmente subversivos. Tienen la capacidad de funcionar tanto en sentido figurado como literal. Son omnipresentes y difusamente situados en la experiencia cinematográfica. Sin embargo, estos cuerpos también están circunscritos materialmente y pueden ubicarse específicamente, y cada uno de ellos podría convertirse en el “cuerpo fundamental” del sentido y el significado, ya que cada uno existe en una relación dinámica de reversión figura-fondo con los demás. Además, estos cuerpos también subvierten su propia fijeza desde adentro, mezclando carne y conciencia, invirtiendo el sensorium humano y tecnológico, de modo que el significado, y donde se hace, no tiene un origen discreto ni en los cuerpos de los espectadores ni en la representación cinematográfica, sino que emerge en su conjunción (Shoback, 2004, pág. 67).

Referencias

- Bordwell, D (1996). *El cine de Eisenstein; Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. (1999). *La narración en el cine de ciencia ficción*. Barcelona: Paidós.
- Burke, E. (2014). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza.
- Carrillo, A., Rivas, V. y Zindel, M. (2015). Las emociones cinematográficas en Bordwell. *Nuevo Itinerario*, 10(10), 1-19.
- Carroll, N. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón. Traducción de Gerard Vilar*. Madrid (España): Antonio Machado libros.
- Carvalho, J. M. (2018). *Thinking with Images: An Enactivist Aesthetics*. Routledge.
- Centeno, E. (2005). Biomechanics and Theatre Anthropology: Meyerhold and Barba. *Revista de Filosofía*. Recuperado de: http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-11712005000200004
- Coëgnarts, M. y Kravanja, P. (2015) *Embodied cognition and cinema*. Leuven: Leuven University Press.
- Colombetti, G y Thompson, E. (2007). The Feeling Body: Toward an Enactive Approach to Emotion. En W. Overton, U. Mueller y J. Newman (eds.), *Developmental Perspectives on Embodiment and Consciousness* (pp. 45-68). Londres: Taylor & Francis.
- Colombetti, G. (2010). Enaction, sense-making and emotion. En J. Stewart, O. Gapenne, y E. Di Paolo (Eds). *Enaction: Towards a New Paradigm for Cognitive Science* (pp.145-164). Cambridge: MIT Press.
- De Zárata, A. (1997). La psicología del Arte de Vygotsky: los límites de la psicología cognitiva. *Trama y fondo: Revista de Cultura*, 3, 27-43. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3322267>

- Descartes, R. (1997). *Las pasiones del alma*. Madrid: Technos.
- Descartes, R. (2004). *Discurso del método*. Buenos Aires: Colihue.
- Di Paolo, E. (2016). Enactivismo. En C. Vanney y J. Silva (eds), *Diccionario Interdisciplinar Austral*. Recuperado de: <http://dia.austral.edu.ar/Enactivismo>
- Eisenstein, S. (1939/1970). La unidad orgánica y lo patético en la composición de El acorazado Potemkin. En R. Guberín (ed). *Reflexiones de un cineasta* (pp. 111-123). Barcelona: Lumen.
- Eisenstein, S. (1958). *El sentido del cine (1898-1948)*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Eisenstein, S. (1968). Nature is no indifferent. En S. Eisenstein, J. Rabaud, N. Chomsky, M. Roche, J. Faye y J. Joyce (aut), *Le Montage* (pp. 35-58). París: Seuil.
- Eisenstein, S. (1988). *La teoría del montaje de atracciones*. Recuperado de: <http://www.lafuga.cl/la-teoria-del-montaje-de-atracciones/86>
- Eisenstein, S. (2010). *The method*. Transcribed, edited and widely commented by Oksana Bulgakowa (4 volumes - 2nd edition, 2016).
- Filosofia. Org (1984). *Diccionario de Estetica*. <http://www.filosofia.org/enc/ros/estet.htm>.
- Freud, S. (1919). *Lo siniestro*. Edición electrónica. Recuperado de: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>
- Freud. (1965). *La interpretación de los sueños*. Buenos Aires: Amorrortu. Recuperado de: <http://www.bibliopsi.org/docs/freud/04%20-%20Tomo%20IV.pdf>
- Hoffmann, E. (1816). *Los elixires del diablo*. Recuperado de: http://88.27.249.81/psico/sesion/ficheros_publico/descargaficheros.php?opcion=colaboraciones&codigo=185
- Hofmann, E. (1817). *Cuentos de miedo (1766 - 1822)*. México: Biblioteca digital Ilce.

- Kenny, A. (2004). *Action, emotion and will*. Nueva York: Taylor & Francis.
- King, S. (1987). *Danse Macabre*. New York: Berkeley Books.
- Losilla, C. (1993). *El cine de terror: Una Introducción*. Paidós: Buenos Aires.
- Maturana H. y Varela F. (1980). *Autopoiesis and cognition: the realization of the living*. Reidel: Dordrecht.
- Maturana y Varela. (1980). *La autopoiesis de Maturana (y Varela): ¿Seres sociales o seres individuales?* Recuperado de: <https://docplayer.es/20766626-La-autopoiesis-de-maturana-y-varela-seres-sociales-o-seres-individuales.html>
- Mayer, B. (1993). Eisenstein y Derrida: montaje, diferencia, sinergia, metafísica. *Discurso: teoría y análisis* 15, 85-115. Recuperado de: http://ru.iis.sociales.unam.mx/bitstream/IIS/5502/2/05_mayer.pdf
- Monografías.com. (2017). *El cognitivismo*. Peru. Recuperado de: <https://www.monografias.com/docs113/elcognitivismo/elcognitivismo.shtml>.
- Moreno B. (2010). Fragmentos para un viaje. *Desde el Jardín de Freud*, 10, 17-32.
- Penner, J. y Schneider, S. (2012). *Cine de Terror*. Berlín: Taschen.
- Rank, O. (1976). *El doble*. Buenos Aires: JCE Ediciones.
- Shoback, V. (2004). *Carnal Thoughts, embodiment and moving image culture*. Londres: University of California Press.
- Spinoza, B. (2000). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Trotta.
- Tikka, P. (2008). *Enactive cinema: Simulatorium Eisensteinense*. Helsinki: Publication Series of the University of Art and Design.
- Vassilieva, J. (2019). The Eisenstein-Vygotsky-Luria Collaboration. *Projections*, 13(1), 23-44.

Walton, K. (1978). Fearing fictions. *The journal of philosophy*, 75(1), 5-27.

Ward, A. (2015). *Art in noise: An embodied simulation account of cinematic sound design. Embodied cognition and cinema.* in M. Coëgnarts & P. Kravanja.

Zumalde, A. (2011). La emoción fílmica. Un análisis comparativo de las teorías cinematográficas. *Tenerife: Revista Latina de Comunicación Social*, 66(66).
Recuperado de: http://www.revistalatinacs.org/11/art/936_Bilbao/15_Imanol.html