



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 4

AÑO 2016
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2016
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

4

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2016

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 4, 2016

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

DOSSIER

ART MOVES: PERFORMATIVITY IN TIME, SPACE AND FORM

by Mieke Bal

EL ARTE (SE) MUEVE: PERFORMATIVIDAD EN EL TIEMPO, EL ESPACIO Y LA FORMA

por Mieke Bal

DOSSIER

SHARING SPACE: DISCOURSES OF DISPLAY

CRONOENDOSCOPIAS: UN VIAJE ALUCINANTE AL INTERIOR DEL CUERPO HUMANO

CHRONOENDOSCOPIES: IMAGINING A TRIP INSIDE THE HUMAN BODY

Fernando de Felipe e Iván Gómez¹

Recibido: 31/10/2015 · Aceptado: 08/03/2016.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.15521>

Resumen

El arte siempre se ha preocupado por la naturaleza de la visión humana. Esa visión, en apariencia tan limitada, se ha visto auxiliada por infinidad de instrumentos y tecnologías. Microscopios y telescopios nos han acercado lo infinitamente pequeño y lo extremadamente lejano. El arte no ha sido ajeno a ese sueño humano de dominación de los espacios aparentemente inaccesibles, mostrándonos con insistente frecuencia imágenes del interior del cuerpo humano. Un interior que finalmente ha podido convertirse en un espacio transitable gracias al auxilio de las tecnologías digitales. El objetivo del presente artículo es mostrar cómo el mundo del audiovisual contemporáneo ha mostrado una obsesión recurrente por la exploración y representación del interior del cuerpo humano, generando para ello imágenes que, lejos de ser estáticas, se nos presentan en todo su dinamismo y atravesadas por la magnitud del tiempo. El instinto de traspasar la piel para asomarnos al interior del cuerpo humano ha sido una necesidad del arte que el cine y la televisión han recogido sin rubor alguno. Y de todos los órganos y componentes del cuerpo fue, y sigue siendo, el cerebro el más enigmático, pues su compleja actividad no puede simplemente asociarse al resultado de la interacción de sus componentes básicos. Por ello siempre ha fascinado la capacidad de nuestro cerebro para generar unas imágenes igualmente dotadas de una compleja dimensión temporal y que nos han llegado convertidas en espacios igualmente transitables.

Palabras clave

Cuerpo; Cerebro; Cronoendoscopia; Tiempo; Cine; Televisión.

Abstract

Art has always been concerned about the nature of human vision. That vision, apparently so limited, has been assisted by numerous tools and technologies. Microscopes

1. Universidad Ramon Llull (fernandoFA@blanquerna.url.edu); (ivanGG@blanquerna.url.edu).

and telescopes have brought small worlds and distant spaces nearby. Art has not been immune to this human dream of domination of inaccessible spaces. It has frequently shown images from inside the human body. An interior that eventually could become a traversable space thanks to digital technologies. The aim of this article is to show how the world of contemporary cinema and television has shown a recurring obsession with the exploration and representation of the interior of the human body. This audiovisual world has generated dynamic images crossed by the magnitude of time. The desire to penetrate the skin to see the human body from the inside has been a compulsion for art that cinema and television have picked up shamelessly. The most enigmatic body organ is the brain and its complex activity cannot simply be explained as the result of the interaction of their basic components. We have always been fascinated by its ability to generate complex images crossed with the concept of time and shown also as passable spaces.

Keywords

Body; Brain; Chronoendoscopy; Time; Cinema; Television.

INTRODUCCIÓN

El sol y la muerte no se pueden mirar fijamente.

La Rochefoucauld

Desde los albores de la civilización, la magia, la mitología, la fe, el arte y la ciencia han mostrado un interés casi obsesivo por la naturaleza de la visión humana. Domesticar, traducir, emular, simular y hasta clonar la posibilidad de esa misma, por inalcanzable, *visión total* (metáfora absoluta de un demiurgo desbocado, controlador y omnisciente), se ha convertido en el sueño recurrente de nuestra cultura. Instalados en nuestra confortable y cada vez más transportable caverna digital, parece ya que la última frontera pueda ser tan sólo la de convertir nuestra recién estrenada mirada cronoendoscópica en el talismán que nos permita dominar, de una vez por todas, esa incómoda variable de la existencia humana que es el tiempo. A interrogarnos sobre la escurridiza naturaleza de ese talismán están dedicadas las páginas que siguen. Si, como afirmamos, el sueño de la visión (esto es, su aspiración suprema) no produce ya *monstruos*, que también, sino *cronoendoscopias*, lo primero que habrá que preguntarse es, lógicamente, por el significado de la palabra. Añadirle a la endoscopia (real o virtual) el prefijo *crono*, que significa literalmente «tiempo», supone como mínimo repensarla desde una perspectiva bien distinta.² Si gracias a las imágenes de síntesis somos ya capaces de (re)producir al milímetro todo tipo de trayectorias, ¿qué problema puede haber en intentar recrear, simular y hasta moldear del mismo modo la temporalidad que enmarca y determina dicho *recorrido*? La respuesta es clara: ninguno.

La cronoendoscopia es la imagen recreada del interior del cuerpo humano, de sus detalles y procesos, que se nos presenta atravesada por el tiempo. La imagen que introduce en la observación al microdetalle de nuestro organismo la siempre incómoda variable del tiempo, permitiendo de ese modo que seamos capaces de explorar hasta la más pequeña de nuestras células y de asistir en primera fila a todos esos «procesos» que, históricamente acelerados o exasperantemente ralentizados, tienen «lugar» en su interior y que ahora se nos presentan, en virtualizado «tiempo real», como admirables prodigios dignos de ver –*mirabile visu*, que dirían los clásicos-. Así las cosas sólo podemos afirmar que nuestros tiempos digitales han posibilitado la aparición de un nuevo tipo de imagen, la que nos transmite la dimensión temporal de nuestro interior corporal, tanto en su visceral materialidad –viajamos por las venas como por una autopista repleta de información– como en su proyección mental. Las proyecciones de nuestro cerebro son la perfecta recreación de una imagen por la que, ahora como nunca antes, podemos transitar libremente. El espectador contemporáneo puede moverse a voluntad por el interior del cuerpo humano, recreado con un altísimo nivel de perfección gracias al auxilio de las

2. «En la cultura griega existen dos términos para designar lo que, sólo con uno, llamamos nosotros tiempo. Por una lado, *aión*, originariamente equivalente a época de la vida o a *existencia*. Y por otro, *chronos*: *duración del tiempo*, o *tiempo en su conjunto*.» Véase JIMÉNEZ, José: *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*. Barcelona, Destino, 1993, 103.

tecnologías digitales. Hoy más que nunca es posible recrear esos antaño inaccesibles espacios que científicos visionarios y artistas de diversa condición imaginaron una y mil veces. Las obras que vamos a analizar han hecho del cuerpo y sus secretos un espacio visitable, recreado con todo lujo de detalles y que nos enseñan desde el funcionamiento de sus componenetes biológicos básicos hasta la complejidad de sus procesos mentales. Un interior recreado que nos invita a vivir una experiencia inmersiva nueva pero que enlaza bien con una tradición de representaciones corporales que giran en torno a los secretos de un cuerpo convertido en relato.

EL CUERPO COMO RELATO DRAMATIZADO

*En algunos, todo, absolutamente todo, tiene que ver con la fisiología:
su cuerpo es su pensamiento,
su pensamiento es su cuerpo.*

Emil Michel Cioran

Es difícil saber si han sido los médicos o bien los artistas quienes más necesidad y ganas han mostrado por penetrar en los secretos del cuerpo humano. Es más. Puede que esa pulsión por introducirnos en el cuerpo para desentrañar sus microscópicos secretos haya hecho aflorar la vena artística que todo científico lleva dentro. Pensemos si no en los notables dibujos y diagramas sobre la estructura del cerebro y la anatomía del tejido neuronal de Santiago Ramón y Cajal. Esos dibujos demuestran, además del rigor y el conocimiento del hombre de ciencia, que la imaginación es el bien más necesario a la hora de representar a nivel macroscópico lo que vive en un nivel microscópico. Y de entre todas las posibilidades expresivas es la metáfora mecánica, aquella que entiende el cuerpo como un sistema de partes en interacción casi fabril, la que ha hecho más fortuna históricamente.

Ya en el siglo XVI vemos un cambio importante que afecta a las obras de historia natural, en las que cada vez es más habitual que se intenten mostrar las estructuras internas de los seres naturales, por mucho que éstas no sean visibles a simple vista. La *anatomía* ganaba espacio en el mundo de la representación.³ Ejemplo de ello serían obras como el *Theatrum Anatomicum infinitis locis auctum* (1592) de Caspar Bahuin, célebre tratado que ampliaría aún más la alegórica concepción «arquitectónica» que del cuerpo humano se daba en el *De Humani Corporis fabrica librorum epitome* de Vesalius, fascinante atlas anatómico cuya influencia estética todavía puede rastrearse en la actualidad en los neobarrocos trabajos de animadores como los Quay Brothers, de fotógrafos como Joel-Peter Witkin, o de cineastas como David Cronenberg.

Es evidente que el cuerpo tenía una historia que contar pero que dicha historia sólo podía rescatarse si nos asomábamos a su interior. Sin embargo habría que

3. GÓMEZ, Susana: «La ilustración científica y el engaño de los sentidos», en CASANUEVA, Mario y BOLAÑOS, Bernardo (Coords.): *El giro pictórico. Epistemología de la imagen*. Barcelona, Anthropos, 2009, 48.

esperar hasta bien entrado el siglo XVIII para que las sucesivas mejoras técnicas del microscopio compuesto permitieran potenciar realmente los estudios anatómicos en toda su dramatizable «teatralidad» (ésta que se basa, precisamente, en la revelación de sus «funciones») a partir del progresivo desarrollo de disciplinas tales como la histología, la citología, la microtomía, la anatomía patológica o la anatomía comparada.⁴

Contrariamente a lo que suele pensarse, la aparición de la fotografía en 1839 no supondría en principio una verdadera revolución en lo que a los estudios anatómicos se refiere, por mucho que los científicos más conservadores proclamasen tempranamente que el objetivo último de esta nueva e insobornable «retina» mecánica no era otro que el de ser utilizada por ellos, positivistas de pro, para ver todo lo existente en la naturaleza. Hasta los estudios «precinematográficos» de Étienne Jules Marey y Eadweard Muybridge estaban impregnados de esa fe positivista. La verdad es que todavía tendría que pasar bastante tiempo para que todos ellos sin excepción terminasen aceptando que la presunta objetividad de esa nueva «retina» no era tal, y que, en cualquier caso, si algo era capaz de certificar «a ciencia cierta» la cámara fotográfica, es que no siempre lo que se ve es lo que hay (y viceversa), y menos aún en el caso de la fisiología.⁵

De hecho, no sería hasta el descubrimiento que de los rayos X hiciera el físico alemán Wilhelm Conrad Röntgen a finales del XIX (más exactamente el 8 de noviembre de 1895, apenas un mes antes de la invención oficial del cinematógrafo), que los estudios anatómicos entrarían en una nueva y por lo que parece ya definitiva dimensión en la que los sufridos cadáveres cedieron su puesto a los cuerpos llenos de vida.⁶ Definitivamente deslegitimado aquel viejo adagio que rezaba que «para ver, hay que abrir», la medicina dejaba atrás el reductivo dictado del escalpelo y entraba de lleno en una nueva era marcada por el mensaje antipositivista de la relatividad del conocimiento.⁷ Todo ello no evitaría que escritores de la talla de Thomas Mann proyectasen sobre la técnica radiográfica la ontológica sombra de la sospecha. En su monumental *La montaña mágica* (1925) el protagonista, Hans Castorp, ve por primera vez una radiografía, la de su primo. El joven quedaría afectado por tal visión, porque mirar una radiografía era como mirar en su propia tumba, tal era la dimensión temporal de la científica imagen.⁸

4. Aunque son bastantes autores los que atribuyen su invención a los fabricantes holandeses de anteojos Hans y Zacharias Janssen alrededor de 1590, lo cierto es que su pleno desarrollo no llegaría hasta 1877, momento en el que Ernst Abbe, por encargo de Carl Zeiss, publicó su canónica *Teoría de la Formación de Imágenes en el Microscopio*, mejorando a su vez la microscopía de inmersión al sustituir el agua por el aceite de cedro y conseguir de ese modo llegar a los 2.000 aumentos.

5. Así, no es de extrañar que Picasso, al igual que Braque, tildase la perspectiva científica de «espantoso error», cuando no de «auténtico trampantojo». Citado en RICHARDSON, J.R.: *Picasso: una biografía*, vol. II, 1907-1917. Madrid, Alianza Editorial, 1997, 97.

6. Es más: como nos recuerda Belting, «la radiografía suscitó hace más de cien años una fascinación que ya no pudo lograr ninguna fotografía del cuerpo.» En BELTING, Hans: *Antropología de la imagen*. Madrid, Katz Editores, 2007, 113.

7. MILLER, Arthur I.: *Einstein y Picasso. El espacio, el tiempo y los estragos de la belleza*. Barcelona, Tusquets Editores, 2007, 42.

8. Véase JOLY, Martin: *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona, Paidós, 2003, 74.

Al igual que ocurriría con la fotografía y el cine, la radiografía, imagen indiciaria como la que más, terminaría tempranamente vinculada a la idea de la muerte más allá de su innegable valor como herramienta «sanadora» en manos de los médicos. En cualquier caso, lo que también quedaría meridianamente claro es que la observación directa del cuerpo humano en la plenitud de sus funciones acabaría resultando incluso entonces mucho más alentadora y estimulante que la simple disección de un puñado de despojos sobre, en el mejor de los casos, una mesa de laboratorio. Sobre todo teniendo en cuenta que los nuevos avances técnicos en el campo de la imagen permitirían, por primera vez en la historia, acercarse desde perspectivas hasta entonces inéditas a los más insondables misterios del organismo. Asomarse al interior del cuerpo humano ofrecía algo mucho más profundo que un secreto mecánico, ofrecía un secreto ontológico en forma de relato temporal: para Hans Castorp, recordemos, la fecha del tiempo que acabaría matándole.

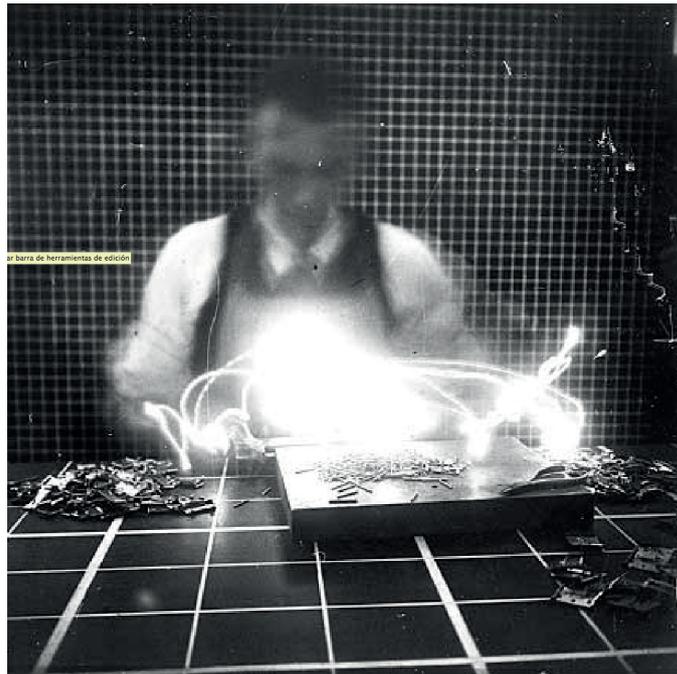
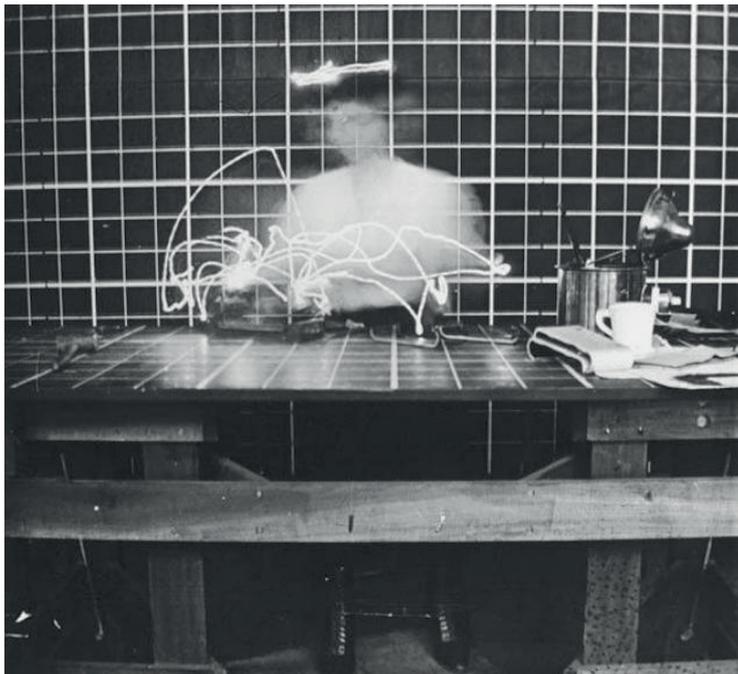
La ciencia había logrado que el cuerpo humano dejase de ser aquella hermética fortaleza que tantos enigmas encerraba en su bullicioso interior, para convertirse en un fascinante paisaje lleno de benjaminianos escaparates capaces de soportar, ahora sí, cualquier tipo de mirada, incluidas todas aquellas que se interrogaban por su naturaleza espacio-temporal. Así las cosas, no debería sorprendernos que hubiera incluso quien se acercase a él no ya para intentar desentrañar tal o cual función metabólica, sino, sencillamente, para aprovechar desde un punto de vista estrictamente industrial las muchas posibilidades que parecía ofrecer el cuerpo en cuanto extraordinaria «maquinaria de precisión».⁹

La metáfora mecánica seguía teniendo una importancia capital y más en un cambio de siglo, del XIX al XX, que asistía confiado al progreso tecnológico. Frank Bunker Gilbreth fue un pionero de los estudios científicos del movimiento aplicados a la empresa y la administración pública. Con gran imaginación e influido por el taylorismo, echó mano de la cronofotografía para, adosando una pequeña luz a las extremidades de cada trabajador, lograr unas exposiciones mediante una cámara fotográfica dotada de temporizador. Así los fugaces movimientos de los operarios quedaban registrados en toda su dinámica abstracción, como una brillante línea continua dibujada sobre el espacio. Dicho procedimiento recibiría el nombre de *ciclografía* (o de *cronociclografía*, si la toma había sido realizada a través de una cámara de cine).¹⁰ No está claro si su invento supuso alguna mejora apreciable en el mundo de la empresa, pero esas formas geométricas construidas por la luz eran el resto de un movimiento corporal, casi un exoesqueleto que funcionaba como prueba del uso del tiempo de trabajo que efectuaba un obrero. Un auténtico relato temporal que se antoja aterrador (V. Fig. 1 y Fig. 2).

Poco después, en plena década de los 20, un ginecólogo berlinés, el doctor Fritz Kahn, alcanzaría cierta notoriedad tras publicar la que sería su más famosa obra

9. Utopía biomecánica a la que ya aspiró en su día Étienne Jules Marey, para quien el cuerpo humano no era más que una máquina. En OUBIÑA, David: *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2009, 51.

10. Para más información sobre la obra de Gilbreth, recomendamos la atenta lectura de DOANE, Mary Ann: *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*. Cambridge, Harvard University Press, 2002.



FIGURAS 1 Y 2. FRANK BUNKER GILGRETH Y LA CICLOGRAFÍA.

de divulgación científica: *Das Leben des Menschen* (traducible como *La vida de la gente*). Compuesta por cinco volúmenes llenos de fascinantes ilustraciones e imaginativos diseños, la obra de Kahn, publicada entre 1922 y 1932, intentaba explicar el funcionamiento del interior del cuerpo humano mediante toda suerte de analogías «industriales», sumándose de ese modo a la metafórica idea de que nuestro organismo vendría a ser algo así como una gran fábrica llena de maquinaria pesada y controlada en cada una de sus secciones por un auténtico ejército de diminutos operarios especializados.¹¹ A medio camino entre la ilustración publicitaria de corte modernista, la ciencia ficción más ingenua y cartesiana, las futuristas «mecanofórmicas» de Picabia y los evocadores delirios de Arcimboldo, los diseños anatómicos de Kahn, escandalosos e inocentes al mismo tiempo, establecían sorprendentes paralelismos entre las diferentes partes del cuerpo humano y las más modernas tecnologías de la época.

Si algo queda claro a la vista tanto de las ingenuas metáforas orgánicas de Kahn como de las bizarras ilustraciones de Gloeckner, es que la medicina, como cualquier otra disciplina (científica o no), es esclava de su tiempo, y que como tal está sujeta a las modas y paradigmas del momento en lo que a iconicidades de (ab)usar y (es)tirar se refiere.¹² Del mismo modo en que algunos historiadores aseguran que las teorías analíticas de Freud estuvieron influidas por la llegada de la máquina de vapor,

11. Idea que desarrollaría cómicamente Woody Allen en su comedia *Todo lo que usted quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntar* (1973).

12. Véase MIRZOEFF, Nicholas: «Libertad y cultura visual: plantando cara a la globalización», en BREA, José Luis (ed.): *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Akal, 2005, 171.

muchos investigadores de primer nivel asumen ya abiertamente que los pedagógicos modelos visuales que utilizan al por mayor para intentar explicar «en imágenes» la esencia de sus revolucionarios hallazgos, son antes coyunturales metáforas en busca del consenso social que evocaciones más o menos «realistas» de los mismos.¹³

Si retrocedemos más aún en el tiempo comprobaremos que esa vieja querella sobre la metafórica «mecanización» del cuerpo viene realmente de lejos. En 1628, el médico inglés William Harvey ya se había atrevido en su *Exercitatio anatómica de motu cordis et sanguinis in animalibus* a comparar el corazón humano con una bomba. Del mismo modo, en 1748, Julien Offray De La Mettrie publicaría su tan célebre como iluminado *El hombre máquina*, obra en la que el médico castrense y filósofo mecanicista francés compararía el funcionamiento de nuestro organismo con el del reloj, paradigma por excelencia de la máquina más desarrollada allá por el siglo XVIII, así como modelo ciertamente recurrente para cuantas explicaciones «mecánicas» pudieran darse entonces. De La Mettrie estudió las relaciones entre espíritu y materia, llegando a la conclusión de que, al igual que los estados psíquicos dependen de los físicos, no puede concebirse un alma independiente del cuerpo: «El alma es una palabra vacía a la que no corresponde ninguna idea, y que los hombres razonables solamente usan para referirse a la parte pensante que hay en nosotros».¹⁴

En *El hombre máquina* desarrollaría las tesis de la identidad entre funciones psíquicas y estados corporales. A partir de ahí, y a tenor siempre de sus observaciones médicas, De La Mettrie radicalizaría la posición de Descartes, que consideraba el cuerpo vivo de los animales como máquinas, extendiendo esta tesis también al ser humano y rechazando el dualismo cartesiano que oponía alma a cuerpo (o materia a pensamiento). El francés llegaría a afirmar que el hombre no es más que un animal o un conjunto de resortes que «se montan unos sobre otros, sin que pueda decirse por qué punto del círculo humano empezó la naturaleza».¹⁵ De esta manera, los hombres, así como todos los seres vivos, serían considerados como simples «máquinas», pero tan perfectas que *se darían cuerda a sí mismas*.¹⁶ Así las cosas queda claro que el intento de narrativización del interior del humano ha estado recurrentemente asociado a la metáfora mecánica y que para una parte importante de los autores que hemos repasado transitar el interior del cuerpo humano era como transitar el vientre de una compleja maquinaria industrial. El drama representado en ese interior se acercaba más a la mecánica de fluidos que a la compleja biología que realmente explica lo que somos.

13. «La interacción continua entre el superyó, el ello y el yo se parece a la interacción continua entre las tuberías de vapor de una locomotora. Y el hecho de que reprimir esos flujos de energía podría generar neurosis es análogo al modo en que el flujo de vapor puede ser explosivo si se contiene». En KAKU, Michio: *La física del futuro*. Barcelona, Debate, 2011, 158.

14. Esta polémica tesis ya había comenzado a perfilarla en su *Historia natural del alma* (de 1745, posteriormente conocida como *Tratado del alma*), obra en la que sostenía que toda la actividad psíquica procede de las sensaciones, es decir, del cuerpo.

15. DE LA METTRIE, Julien Offray: *El hombre máquina*. Madrid, Valdemar, 2002.

16. ARACIL, Alfredo: *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid, Cátedra, 1998, 361.

LAS VÍSCERAS DEL CINE

Eres una pequeña alma que sustenta un cadáver.

Epicteto

Que el cuerpo humano puede dar pie a toda suerte de derivas polisémicas, es algo que sabe de sobra ese heraldo de la «nueva carne» que es David Cronenberg, un cineasta particularmente obsesionado por las muchas posibilidades «dramáticas» que brinda por defecto la medicina. Cronenberg, buen conocedor de las diversas tecnologías médicas que hemos comentado en el apartado anterior, partirá de una premisa tan innovadora como aterradora: el hombre está obligado a bioevolucionar. Los mensajes codificados, una onda mental o un extraño virus pueden ser los catalizadores de ese cambio, visible a través de las diferentes mutaciones exteriores e interiores que sufrirá el cuerpo. Cronenberg trasciende la metáfora mecánica y cuando se asoma al interior del cuerpo humano ve un organismo en constante bioevolución.



FIGURA 3. *VIDEODROME* (1983).

Así, en su temprana *Stereo* (1969), el único sonido que oiremos serán las voces en *off* de los investigadores que relatan el experimento al que se someterán un grupo de ocho voluntarios dispuestos a desarrollar sus habilidades telepáticas mediante la cirugía cerebral. Del mismo modo, su *Crimes of the future* (1970) se construirá narrativamente sobre la (fría) lógica del informe médico, llevando la indagación sobre la enfermedad a un entorno de lo más aséptico y futurista, marco perfecto para ilustrar el pesimismo crónico de su director.

En cualquier caso, para Cronenberg, el cuerpo y sus patologías no son sino la prueba evidente de nuestra irrenunciable humanidad. Según su hetero-docto parecer, sin nada que trascienda nuestra finitud corporal, ya sólo cabe esperar que

el tiempo altere nuestra morfología y la evolución se adueñe finalmente de nuestros cuerpos para remodelarlos a su antojo. Así, en su doblemente desmoralizador discurso fílmico-filosófico, cualquier cicatriz es susceptible de convertirse en un bizarro orificio multiusos. Ahí está por ejemplo *Videodrome* (1983), con esa alucinatória cesárea capaz de alumbrar incluso una pistola (V. Fig. 3); o *Crash* (1996), donde el respunte de una espantosa herida se reconvierte para la ballardiana ocasión en una vagina absolutamente practicable (V. Fig. 4); o *eXistenZ* (1999), esquizofrénico entorno virtual en el que toda partida pasa por un grosero implante con forma de esfínter practicado en la base de la columna a manera de bio-puerto (V. Fig. 5).



FIGURA 4. *CRASH* (1996).



FIGURA 5. *eXistenZ* (1999).

En el desalentador cine de Cronenberg, el virus se adentra en nuestro organismo y la enfermedad busca una salida, una vía para mostrarse a sabiendas de que el cuerpo es ahora más que nunca un campo de batalla en el que se libra el mayor de los dramas. Más allá de él no hay nada; más allá del drama del cuerpo enfrentado a las tensiones de la biología sólo queda un eterno vacío. Un vacío que ni el más eficaz y entregado de los galenos es capaz de «puentear» y que ninguna ficción consigue en el fondo recrear por mucha trama médica que le metamos de tapadillo al asunto.

Confiemos más o menos en tan selecta casta científica, lo cierto es que de un tiempo a esta parte hemos terminado acostumbrándonos a tratar con todo tipo de médicos televisivos que se asoman al interior del cuerpo humano con un variado arsenal de artilugios endoscópicos. Lo paradójico del caso es que, a pesar de tanto y tan variado hiperrealismo *high-tech* de usar y tirar, toda esa *visceralidad virtual* de nuevo cuño no acostumbra a sacarle demasiado partido a la representación de una dimensión que, más allá de su estricta potencialidad filmico-televisiva, es la que en verdad determina lo que de bueno o malo pueda ocurrirle a nuestras entrañas: la temporal. Y es que los médicos y protagonistas de las cintas de Cronenberg eran mucho más inquietantes que los galenos televisivos de hoy en día, y el interior corporal visualizado, mucho más terrible y oscuro.

No obstante, es de justicia decir que no todos los médicos *operan* de igual manera. En esa más que adictiva franquicia televisiva que es *CSI* (CBS: 2000-), la imagen cronoendoscópica es utilizada a manera de demiúrgico *flashback* para, adaptándose en todo momento a la ficcionalizable retórica forense, reconstruir al detalle toda suerte de (traumáticos) pasados corporales: la trayectoria de la bala que a su paso revienta la mandíbula de la víctima, la ingesta del veneno que ocluye la tráquea, el hueso que se astilla y perfora la membrana pulmonar... la lista es tan larga como (a veces) indigesta, sin que ello haya mitigado en modo alguno el marcado carácter comercial de dicha serie. Por el contrario, en *House* (Fox: 2005-2012), esa genialidad catódica creada por David Shore, la cronoendoscopia, relato y proceso a la vez, nos permite asomarnos al interior del cuerpo humano como nunca antes lo habíamos hecho: en presente acelerado (o futuro inminente). El diagnóstico diferencial del malcarado doctor Gregory House suele articularse casi siempre a través del *flashforward*, excepcional (y aquí funesta) figura filmica que nos permite saltar hacia delante en el tiempo para comprobar lo que le terminará ocurriendo al (im)paciente si Dios, el reposo o los antibióticos no lo remedian.

Aunque ambas series vienen predeterminadas, en tanto que canónicos relatos *de misterio*, por unas lógicas temporales manifiestamente opuestas (el dramatizado examen de lo muerto frente al dramatizable examen de lo todavía vivo), tanto *CSI* como *House* comparten un mismo tipo de virtualizada puesta en escena. De ahí que las dos series coincidan, por ejemplo, al comparar el funcionamiento de las sinapsis neuronales con el de una terminal de ADSL, afortunada analogía que, salvando las consabidas distancias, ya fue pioneramente apuntada en 1906 por el influyente neurólogo británico Charles Scott Sherrington a propósito de nuestros cerebros: «La materia gris puede compararse con una centralita telefónica, donde, de un momento a otro, aunque los puntos finales del sistema sean fijos, se cambian las conexiones entre los puntos de partida y los puntos finales para adaptarse

a necesidades pasajeras, del mismo modo que cambian los puntos funcionales en un cruce de vías férreas».¹⁷

Desorbitado e imparable, nuestro ojo puede ya in-ocularse a (in)discreción en pleno torrente sanguíneo para dar fe, en apenas unos pocos segundos, de cómo crece un linfoma, de cómo se colapsa el sistema nervioso central, o de cómo una sustancia tóxica que puede tardar semanas y hasta meses en provocar un fatal desenlace, degrada órganos y tejidos frente a nosotros en tan estricto como comprimible tiempo (hiper)real.¹⁸ Y lo mejor del caso es que esa imagen sintética, imposible por definición, se nos sirve ahora, en todo su fatal dinamismo, plena de detalles, a pantalla completa y henchida de color, exhibiendo un grado de visibilidad extrema que está a años luz del que pueden alcanzar hoy por hoy los más avanzados métodos de diagnóstico médica. O dicho en otras palabras (las de Manovich): «Si la fotografía tradicional apuntaba siempre a un hecho pasado, la fotografía sintética apunta siempre a un hecho futuro».¹⁹

Tristemente trivializadas en su mediática impostura, las conquistas tele-visuales de *House* vienen a confirmar todo aquello que Lucrecio dijera a propósito del simulacro: que éste era un ente intermedio, un objeto ambiguo entre el cuerpo y el alma, «una especie de membrana ligera desprendida de la superficie de los cuerpos, que gira en el aire». Un *phantasma*, vamos. Opinión que, aplicada en la actualidad a las imágenes electrónicas, comparte punto por punto José Luis Brea: «Las (imágenes) electrónicas poseen la cualidad de las imágenes mentales, puro *fantasma*. Aparecen en lugares –de los que inmediatamente se esfuman-. Son espectros, puros espectros, ajenos a todo principio de realidad».²⁰

Espectrales o no, lo cierto es que, tal como advierte premonitoriamente Michio Kaku, ya no será necesario esperar a que llegue el siglo XXIII para que podamos ver funcionar a pleno rendimiento quiméricas herramientas de exploración tan eficaces como aquel sorprendente *tricorder* con el que el doctor McCoy de la mítica *Star Trek* era capaz de mirar en el interior del cuerpo de sus pacientes y diagnosticar al instante cualquier enfermedad.²¹ Según la divulgativa opinión de Kaku, todos esos equipos de imagen por resonancia magnética (RM) que hasta hace poco solían pesar varias toneladas y ser tan grandes como una habitación, se han reducido ya a unos treinta centímetros, y llegarán dentro de poco a ser tan pequeños y ligeros como un teléfono móvil. Ver directamente el interior de nuestros órganos será entonces tan fácil, poco engorroso y en absoluto invasivo como limitarse a pasar uno de esos aparatos sobre nuestro cuerpo y sentarnos a esperar ante el ordenador el «diagnóstico diferencial» que resulte del procesado de dichas imágenes tridimensionales. De hecho, añade Kaku, aunque pueda parecer increíble, en la actualidad

17. SHERRINGTON, Charles S.: *The Integrative Action of the Nervous System*. Nueva York, Scribner, 1906, 233.

18. Es lo que *Viaje alucinante* o *El chip prodigioso* nunca pudieron mostrar. Allí el relato se construía como una aventura que consistía, sencillamente, en explorar un cuerpo. En *House*, el cuerpo es la aventura, por lo que el relato que *sucede* en su interior termina adquiriendo tintes de auténtica *tragedia*.

19. MANOVICH, Lev: *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona, Paidós, 2005, 267.

20. BREA, José Luis: *Las tres eras de la imagen*. Madrid, Akal, 2010, 67.

21. De hecho, en uno de los episodios más recordados de la célebre serie, el tal McCoy se escandalizaba al enterarse de que los médicos del siglo XX cortaban la piel para llevar a cabo su trabajo.

ya resulta posible poner un chip en el interior de una píldora del tamaño de una aspirina y acompañarlo de una cámara, algo que otorga un nuevo significado a la expresión *intel inside*.²²

Queda por saber si tan «milagrosas» técnicas de diagnóstico terminarán otorgándole alguna nueva dimensión simbólica a todos esos «insondables misterios de nuestro organismo», o si, por el contrario, los trivializarán hasta extremos tan distópicamente burocráticos como los que siempre han augurado, en negativo, los mejores y más pesimistas escritores de ciencia ficción (los que van del Michael Crichton de la nanotecnológica *Presa*, al Kazuo Ishiguro de la desoladoramente transgénica *Nunca me abandones*).²³

EL OJO DE LA MENTE Y EL TIEMPO INTOXICADO

Todo lo creíble es una imagen de la verdad.

William Blake

Pero faltaba un último desafío. Adentrarse en los secretos de un órgano, el cerebro, del que podemos conocer su morfología y estructura, incluso determinar sus partes en interacción, sin que ello nos permita explicar por completo qué es y qué hace. El cerebro es el renovado escenario en el que acontecen las más encarnizadas batallas científicas. No basta con verlo en acción en su estricta materialidad, con las sinapsis aceleradas y sus impulsos eléctricos, sino que necesitamos comprender cómo genera imágenes. La ficción ha especulado con que dichas imágenes puedan convertirse en una auténtica mercancía y, por tanto, sometida a la venta, al robo o al intercambio. Así que para intentar comprender, la ficción ha convertido esas imágenes cerebrales en espacios, en mapas y geografías transitables que atesoran su propia materialidad. El recuerdo de un asesino es una imagen cerebral convertida en ciudad que un detective avisado patea con la misma insistencia con la que un viejo policía desgasta sus suelas por Nueva York. Y en estas historias, sean tan espectaculares como *Origen* (Christopher Nolan, 2010) o prescindibles como *La Celda* (Tarsem Singh, 2000), no se eluden las cuestiones morfológicas ni tampoco las implicaciones ontológicas de introducirnos en un cerebro ajeno.

En opinión del filósofo Marek Sobczyk «la memoria del mundo descansa sobre las formas, es decir, desde un punto de vista de la imagen profana, sobre la visibilidad».²⁴ Y en ese proceso de dominación la imagen mental se convierte en algo fundamental. El cerebro acaba dominando la realidad mediante la generación de poderosas imágenes, al menos ése ha sido, tradicionalmente, el enfoque de un cine

22. KAKU, Michio: *Op. cit.*, 65.

23. Para más información al respecto de éste y otros temas afines, recomendamos la consulta tanto de GARCÍA MANRIQUE, Ricardo: *La medida de lo humano. Ensayos de Bioética y Cine*. Barcelona, Ed. Observatori de Bioètica i dret, PCB-UB, 2008, como de ROBINSON, F.M.: *Science Fiction of the 20th Century. An Illustrated History*. Portland, Collectors Press, 1999.

24. SOBCHYZK, Marek: *De la fatiga de lo visible*. Valencia, Pre-Textos, 2011,72.

preocupado por incorporar, en la medida de lo posible, los hallazgos del psicoanálisis al mundo de la representación mediática. La ciencia estaba cambiando el mundo del arte. Así, no es de extrañar que Kandinsky cayese enseguida en la cuenta de que el arte y la ciencia comenzaban a moverse en una misma longitud de onda, y terminase comparando tempranamente la disolución y casi desaparición del objeto en el impresionismo con el moderno descubrimiento de que el átomo no es un objeto sólido y unidimensional, sino una estructura compleja de partículas en movimiento.²⁵



FIGURAS 6 Y 7. AMANECEER (1927).

En *Amanecer* (F.W. Murnau, 1927), el veneno de la tentación es un caleidoscópico espejismo que, proyectado sobre un encubridor y cómplice cielo (más nocturno y alevoso que nunca), le habla al anónimo adúltero de futuros e interminables placeres (placeres que, sofisticados y urbanos, cobran aquí el sintomático aspecto de un nada conservador filme de vanguardia). Para el protagonista, ver es poseer (V. Fig. 6 y Fig. 7). Y esa poderosa idea ha sido rescatada por otros cineastas. La represión social y de clase es también el origen de ese claro homenaje que Peter Jackson le dedica a Murnau en *Criaturas celestiales* (1994) cuando el neozelandés hace correr a sus jóvenes actrices por una virginal campiña que, a golpe de *morphing* digital, se transforma ante sus ensoñadores/histéricos ojos en un paisaje encantado(r) lleno de mágicas posibilidades. Aunque sea un producto de sus enfermas mentes, la imagen generada por sus «defectuosos» cerebros les asegura la posesión de una felicidad sentida (V. Fig. 8).

Según ese profeta del «acto de ver con los propios ojos» que fue Stan Brakhage, es necesario iniciar una búsqueda del conocimiento que vaya más allá del opaco

25. KUSPIT, Donald: «Del arte analógico al arte digital», en KUSPIT, Donald (ed.): *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006, 16.

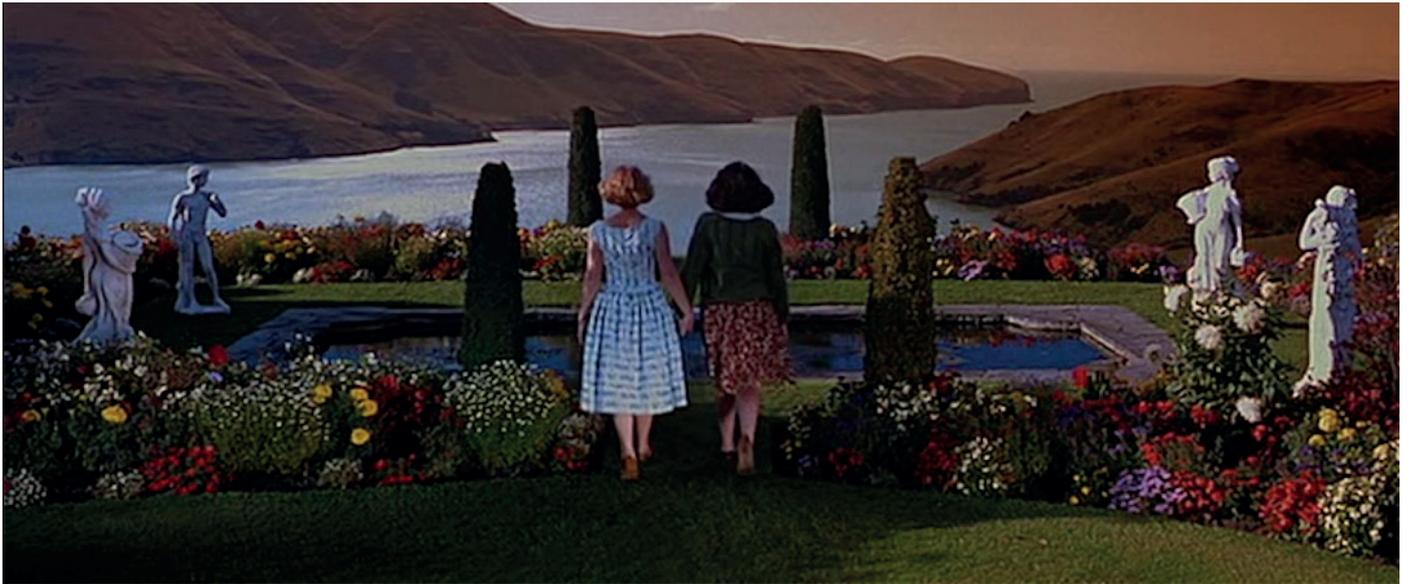


FIGURA 8. CRIATURAS CELESTIALES (1994).

muro del lenguaje y que ansíe basarse por entero en la comunicación visual. Una búsqueda, literalmente meta-física, que resulta imposible emprender si antes no se desarrolla la «mente óptica» y mucho menos aún si no se está dispuesto a depender por entero de la percepción en su sentido más original y profundo. Una búsqueda en definitiva que presuponga que las denominadas «visiones» que comparten por igual místicos y artistas, lejos de seguir siendo despectivamente consideradas como «iluminaciones», son el producto de sus incrementadas habilidades para ver. Y para ello es necesario permitir, como dice Stan Brakhage, que las alucinaciones entren a formar parte del dominio de la percepción.²⁶

La búsqueda de ese conocimiento ha estado estrechamente ligada desde el principio de los tiempos al consumo (ritual) de todo tipo de drogas.²⁷ Incluso en nuestros días, la idea del consumo de determinadas sustancias «psiquedélicas» (de *psique* y *delos*: ampliación de la mente) seguirá remitiendo, entre líneas, a esas otras *puertas de la percepción* que popularizara en 1954 el ya citado Aldous Huxley con el permiso, entre otros, de Benjamin, Artaud, Michaux y Jünger.

Como señala acertadamente Nicholls, la ciencia ficción más ortodoxa terminaría planteando incluso la posibilidad de un «viaje interno por el tiempo» relacionado directamente con la ingesta de determinadas drogas.²⁸ Paddy Chayefsky, por ejemplo, le daría una ingeniosa vuelta de tuerca a esa idea en su célebre *Estados Alterados* (novela que sería libremente adaptada a la gran pantalla en 1980 por Ken Russell bajo el título de *Viaje alucinante al fondo de la mente*). Su delirante

26. BRAKHAGE, Stan: «Metáforas sobre la visión» (1963), en BRAKHAGE, Stan: *Essential Brakhage: Selected Writings on Filmmaking*. Nueva York, McPherson and Company, 2001.

27. Como se explica en ESCOHOTADO, Antonio: *Historia elemental de las drogas*. Barcelona, Anagrama, 1996.

28. NICHOLLS, Peter (ed.): *La ciencia en la ciencia ficción (Volumen II)*. Barcelona, Orbis, 1987.

argumento partía de la paracientífica base de que nuestro pasado evolutivo se halla codificado en algún lugar de nuestra estructura genética, hipótesis que llevará a su sufrido protagonista a utilizar toda clase de sustancias psicotrópicas y técnicas de privación sensorial para, de ese modo, recuperar su más recóndito pasado. Tan peligrosa experiencia inducida terminará (re)convirtiéndole primero en un homínido primitivo de instintos absolutamente desatados, y más tarde en una especie de denso caldo orgánico primordial.

Por muchas y muy variadas que resulten las representaciones fílmicas que ética y estéticamente puedan llegar a hacerse de los efectos en nuestro organismo de las drogas más duras, al final todas ellas terminarán recurriendo por igual a un mismo «efecto» secundario: su capacidad para alterar nuestra (limitadísima) percepción del tiempo. Tiempo intravenoso que en la acelerada *Réquiem por un sueño* (Darren Aranofsky, 2000) será alegóricamente ilustrado a través de todas aquellas secuencias en las que el «chute» (venga por la vía que venga) irá directamente de la vena al ojo. Un ojo cuya pupila se dilatará de inmediato, proporcionando así una nueva «visión» de la degradada realidad que envuelve y precipita a sus protagonistas hacia su propio fin (V. Fig. 9).

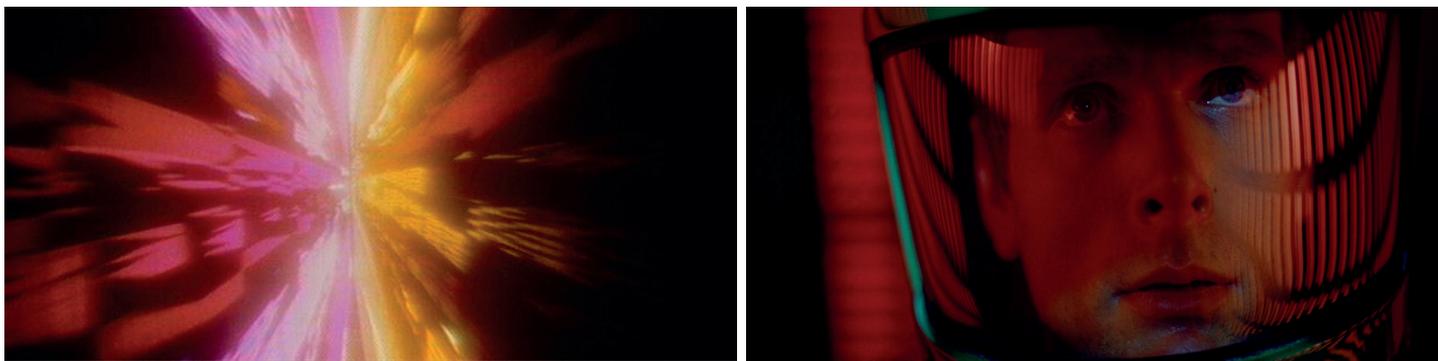


FIGURA 9. *RÉQUIEM POR UN SUEÑO* (2000).

Mientras que en *El último* (F.W. Murnau, 1924), el alucinatorio estado de embriaguez del arruinado portero se conseguiría montando una cámara sobre el pecho del actor que le daba vida y haciéndole dar vueltas sobre sí mismo en mitad de su habitación, en el videoclip *Like a rolling stone* (M. Gondry, 2003), la experiencia alucinógena de la joven interpretada por Patricia Arquette vendría subrayada, además de por la dylaniana versión de sus «satánicas majestades», por el carácter fragmentado y espasmódico de sus «congeladas» imágenes. La protagonista sufre un tortuoso trayecto virtual (vía *morphing*) hasta un lavabo donde incluso los espejos terminan, significativamente, rompiéndose en mil pedazos, incapaces ya de

devolver una mirada que, aspirando a alcanzar una visión panóptica sobre lo real a través de las drogas, termina atrapada al fondo del insalvable laberinto que provoca su propia condición caleidoscópica.

Con drogas o sin ellas, con la química amplificando nuestros sentidos o a pelo, lo cierto es que, tal como anunciara el cada vez más reivindicable (por certeramente profético) McLuhan, «estamos acercándonos rápidamente a la fase final de las prolongaciones del hombre, o sea a la simulación de la conciencia.»²⁹



FIGURAS 10 Y 11. 2001. UNA ODISEA DEL ESPACIO (1968).

Una conciencia que, como bien saben los mejores especialistas en ciencia ficción, en ocasiones puede resultar implementada gracias al contacto más o menos directo con otras civilizaciones alienígenas para las que la curva espacio-temporal es un simple juego de niños. Así, mientras en la soviética *Solaris* (Andréi Tarkovski, 1972) el planeta-océano era el ente extraterrestre (y extracorpóreo) que activaba cual corteza cerebral el tiempo perdido y fantasmático de los humanos que se aventuraban sobre su superficie, en *2001: Una odisea del espacio* (S.Kubrick, 1968) sería el propio *trip* hacia el infinito y más allá (de Júpiter) el que, lisérgico y alucinatorio a la vez, vehicularía esa otra «odisea en el tiempo» que acabará experimentando en sus propias carnes el astronauta Bowman (V. Fig. 10 y Fig. 11). Como si de un auténtico *Big Bang Reverse* (o mejor aún, de una regresión hipnótica) se tratara, el único superviviente de la nave *Discovery* será proyectado a través de su horrorizado ojo hacia un futuro, tan onírico como finito (al contener su propia muerte), del que no volverá ya sino transformado en inmortal feto de hermética mirada.³⁰ Como expresaría premonitoriamente en 1943 en su *Physics and Philosophy* el físico cuántico, astrónomo y matemático británico Sir James H. Jeans, «el universo comienza a parecerse más a un gran pensamiento que a una gran máquina.»

Paradójicamente, es una máquina de última generación la que hoy por hoy está dedicada casi en exclusiva a intentar revelar cómo funciona en realidad nuestra mente: la ciclópea *NeuroSpin* de Saclay (París), un ultrapotente captador de IRM

29. MCLUHAN, Marshall: *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. México, Diana, 1969.

30. Regresión ésta que tiene mucho que ver con aquella famosa frase que Timothy Leary incluyera en su ya clásico *La política del éxtasis* (1964): «Gracias a la LSD todo ser humano sabrá comprender que la historia completa de la evolución está registrada en su cuerpo». LEARY, Timothy: *The Politics of Ecstasy*. Berkeley, Roning Publishing, 1998.

(imágenes por resonancia magnética) capaz de producir unas imágenes neuronales con una precisión y una resolución espacial nunca vistas hasta ahora (por ejemplo, la del conjunto de neuronas que podría haber en apenas un milímetro cuadrado de materia gris). El aparato permitiría en principio cartografiar desde cosas tan increíbles como el cerebro de un esquizofrénico a pleno rendimiento, hasta procesos mentales tan normales como puedan serlo las emociones, la memoria, el aprendizaje de cualquier disciplina, el cálculo, la «inspiración» e incluso la conciencia. Con un coste que en 2006 superaba ya los 100 millones de euros, el proyecto NeuroSpin fue presentado en sociedad como la tecnología que en un futuro no demasiado lejano lograría fotografiar finalmente nuestro pensamiento, algo a lo que ya en 1939 aspiraría tempranamente la mismísima Virginia Woolf en su autobiográfica *A Sketch of the Past*: «No es posible que las cosas que he sentido con gran intensidad tengan una existencia independiente de nuestras mentes; ¿siguen existiendo? Y si lo hacen, ¿no será posible que algún día se invente algún aparato con el que poder disfrutarlas de nuevo? (...) En vez de recordar aquí una escena, allí un sonido, meter un enchufe en la pared y escuchar el pasado».³¹

Una de las más claras respuestas a esta vieja aspiración decimonónica es la que daría en su momento el intelectual norteamericano Nicholas Rescher al preguntarse qué pasaría si pudiéramos idear algún medio para ver dentro de la mente de los demás y conocer sus intenciones y motivos. Su conclusión sorprende por su cautela: «Hay información que es sencillamente peligrosa; no porque su posesión sea mala en abstracto, sino porque es la índole de cosa con la que no estamos bien equipados para enfrentarnos los seres humanos. Hay diversas cosas que simplemente no debemos saber. Si no tuviéramos que vivir nuestras vidas en medio de una neblina de incertidumbre sobre toda una serie de cuestiones que son en realidad de interés e importancia fundamentales para nosotros, no sería ya un modo humano de existencia el que viviéramos. Nos convertiríamos por el contrario en seres de otra clase, quizá angélicos, quizá autómatas, pero ciertamente no humanos».³²

En *La celda*, el acceso a la distorsionada mente de un asesino en serie (y en coma) se realizará por medio de un revolucionario tratamiento «de choque» que consistirá en in-ocularle literalmente en su subconsciente la virtualizada *mirada* de una arrojada (y debidamente sedada) psicoterapeuta experta en criminología. La chica se verá atrapada en una maraña de recuerdos, visiones y símbolos que, como si de un siniestro trastero freudiano se tratara, vendría a representar en su caótica disposición por capas la estancada memoria residual del peor de los psicópatas.³³ Del mismo modo, en *The Jacket* (John Maybury, 2005), la pupila de un soldado que sufre una experiencia cercana a la muerte se convertirá en la improvisada pantalla sobre

31. Ensayo incluido póstumamente en WOOLF, Virginia: *Momentos de vida*. Barcelona, Lumen, 1982.

32. SHATTUCK, Roger: *Conocimiento prohibido. De Prometeo a la pornografía*. Madrid, Santillana de Ediciones, 1998, 63.

33. Algo parecido, aunque en una clave bastante más amable (romántico giro erótico-órfico inclusive) será lo que planteará la cinta de ciencia ficción *Vanishing Waves* (2012), la segunda película de la directora y guionista lituana Kristina Buozyté. En este caso, será el intento de intercambiar información directamente entre el cerebro de un neurocientífico y el de una mujer en coma el que termine destruyendo progresivamente el mucho más vulnerable imaginario de esta última.

la que desfilarán, sin orden ni concierto, las aceleradas imágenes de una vida, la suya, que pasará debidamente «editada» ante sus propios ojos en lo que dura una fracción de parpadeo.

Si para autores como Ballard «la distopía última es el interior de nuestra propia cabeza», como comentaba en *Aparato de vuelo rasante*, para otros, la posibilidad misma de adentrarse en la mente ajena por medio de la magia podría suponer el atajo más efectivo para alcanzar una determinada forma de sabiduría más o menos trascendental.³⁴

Aunque el origen de ambas aspiraciones se pierde en la misma noche de los tiempos, lo cierto es que en la actualidad preferimos jugar antes a la hipotética posibilidad de introducirnos en los sueños ajenos que a la de intentar interpretarlos. O dicho de otro modo: para qué molestarnos en rastrear la presunta «verdad» de un sueño (su trascendencia) si podemos perdernos en su «realidad» (su inmanencia). En *Origen* (Christopher Nolan, 2010), el atraco perfecto tiene que ver con el desarrollo de una sofisticada tecnología que permite a los llamados «extractores» introducirse en los sueños de la víctima de turno para, de ese modo, acceder a toda esa información privilegiada que ésta esconde en lo más profundo de su subconsciente (V. Fig. 12).



FIGURA 12. *ORIGEN* (2010).

34. Véase SIRUELA, Jacobo: *El mundo bajo los párpados*. Girona, Ediciones Atalanta, 2010.

A pesar del calderoniano «y los sueños, sueños son», el mundo de lo onírico se presta en realidad a toda suerte de enfoques, matices, excepciones y categorías. De hecho, aunque en la cultura cristiana el *somnium* latino se convirtió (a través de su plural, *somnia*) en el término más extendido a la hora de designar genéricamente los sueños, al final, las pesadillas y todos los «malos sueños» en general (los engañosos, los diabólicos, los libidinosos, etc.) terminaron acogéndose sintomáticamente a la mucho más ilustrativa idea del *phantasmata*. Según Schmitt, autores tan escolásticamente poco sospechosos de cualquier tipo de veleidad heterodoxa como pudieran serlo Tertuliano, Casiano, Gregorio Magno o ese gran teórico de la mentira que fue San Agustín, pasaron pronto de clasificar los sueños según su forma o su grado de transparencia a pasar a hacerlo a partir de su origen y su grado de «verdad».³⁵

En opinión de Gaston Bachelard, el espacio del sueño es cualquier cosa menos quietud y reposo. Tanto es así, que intentar delimitar la metáfora de este *espacio* se asemejará cada vez más a la descripción de la banda de Moebius, esa figura imposible donde el haz se vuelve envés (y viceversa). Del mismo modo, añadirá acertadamente Jacobo Siruela, que el espacio onírico es una dimensión interior vuelta al revés, «pues todo lo que vemos *fuera*, todo aquello que constituye el mundo que soñamos se forma y se desarrolla *dentro* de nuestra mente».³⁶ Dicho espacio vendrá determinado por un tiempo *interno*, un tiempo *simulado* cuyo flujo temporal se autogenerará a sí mismo a medida que avanza y atraviesa todos esos lugares esquivos, inaprensibles y nebulosos por los que pasamos al soñar.

Todo ello no quita que, al menos hasta ahora, ningún artilugio haya conseguido mostrarnos «realmente» la vida onírica sobre una pantalla. Es por eso que no deja de tener su gracia que el cine y el psicoanálisis nacieran sintomáticamente el mismo año, como si la relación entre ambos viniera marcada por metafórico defecto desde su mismísimo origen. De ahí sin duda que la moda de las películas «psicoanalíticas» tuviera tanto éxito durante el pesadillesco período de entreguerras. En 1925, la sección cultural de la UFA (la productora de cine más importante de Alemania) se plantearía la posibilidad de lanzar un film de divulgación científica sobre las teorías de Freud. El responsable de dicha iniciativa sería el productor Hans Neumann, quién no tardaría demasiado en contactar con el psicoanalista Karl Abraham, estrecho colaborador del célebre neurólogo austriaco y pieza clave, por tanto, a la hora de obtener su autorización y su asesoría científica en el proyecto.

Freud se negaría finalmente a participar en el proyecto y la película como tal terminaría realizándose bajo la supervisión de Karl Abraham y Hans Sachs, siendo estrenada bajo el pomposo título de *Secretos de un alma. Un film psicoanalítico* (Georges Wilhelm Pabst, 1926).³⁷ Centrada en las fobias, las fantasías, las pulsiones y las pesadillas de un profesor de química de mediana edad casado con una tan bella como oníricamente apuñalable mujer, la primera película psicoanalista de la

35. SCHMITT, Jean-Claude: *Historia de la superstición*. Barcelona, Crítica, 1992, 93.

36. SIRUELA, Jacobo: *Op. cit.*, 130.

37. Postura que fue rigurosamente secundada por Max Eitingon, Sándor Ferenczi y Ernest Jones.

Historia (cinematográficamente fascinante por otro lado) terminó generando todo tipo de acaloradas controversias (V. Fig. 13 y Fig. 14).³⁸



FIGURAS 13 Y 14. SECRETOS DE UN ALMA. UN FILM PSICOANALÍTICO (1926).

38. La película tendría una primera parte de ejemplos individuales que ilustrarían conceptos como la represión, el inconsciente, los actos fallidos y la angustia. La segunda parte presentaría un caso de neurosis y su curación mediante el psicoanálisis. A los espectadores se les daría además un escrito «claro y comprensible» sobre el psicoanálisis que acompañaría la exhibición del film.

La *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* publicó una crítica del film realmente elogiosa hacia la labor de Abraham y Sachs por los logros alcanzados a pesar de las lógicas limitaciones impuestas por el medio cinematográfico, si bien concluía diciendo que el film no representaba adecuadamente dicho tipo de terapia. Desde Viena, Siegfried Bernfeld y Adolph Storfer acusaron a los psicoanalistas berlineses de atentar contra la reputación del psicoanálisis al mostrarlo de un modo tan banalizado y simple, y trataron de realizar un proyecto rival que nunca llegó a concretarse.



FIGURA 15. *RECUERDA* (1945).

Lo cierto es que, con el tiempo, los hallazgos visuales del film de Pabst, absolutamente vanguardistas en un principio, pasarían a ser moneda corriente en el cine más comercial, institucionalizable y *clasicista*. La moda del llamado «cine psicoanalítico» terminaría familiarizando al espectador con toda suerte de transiciones oníricas, simbolismos, rimas visuales, veladuras, desvanecimientos de la imagen, efectos de montaje y libérrimas asociaciones de planos, marcas estilísticas que pasarían a formar parte de la normalizada paleta fílmica de no pocos autores. Hitchcock, por ejemplo, se serviría de ellas tanto en su explícitamente psicoanalítica (y muy cartesiana) *Recuerda* (1945), como en la mucho más psicoanalizable, fantasmagórica y abstracta *Vértigo* (1958). Recordemos que la primera de estas dos cintas contó con la entusiasta participación de Salvador Dalí como diseñador del sueño del asesino (V. Fig. 15 y Fig. 16). Dalí supo popularizar y sintetizar muchos de los hallazgos visuales que junto a Buñuel insertó en *Un perro andaluz* (1929) y *La edad*



FIGURA 16. VÉRTIGO (1958).

de oro (1930). Allí, no obstante, más que el tormento propio de una mente enferma, Buñuel y Dalí se afanaron por mostrar cómo funcionaba una psique plagada de deseos, tanto confesables como inconfesables.

Lo cierto es que de ser considerado como una auténtica «fábrica de sueños», el cine pasó en poco tiempo a convertirse en un ocasional contenedor de «secuencias oníricas» de mayor o menor calado. Sueños, pesadillas y locura han sido los procesos mentales que el cine ha convertido en espacios transitables de manera más reiterada.

Fue Simon Pummell el encargado de unir pasado y presente del cine psicoanalítico con su fascinante *Shock Head Soul* (2011) un docudramático acercamiento «introspectivo» al célebre caso de Daniel Paul Schreber. Hijo de un médico ortopedista, Schreber pasaría a la posteridad gracias a la publicación en 1903 de su autobiográfica *Memorias de un enfermo de nervios*.³⁹ En esta obra el prestigioso escritor, político y jurista alemán, apartado del trabajo por sus constantes crisis paranoides y sus tendencias suicidas, describiría al detalle la hipocondríaca naturaleza de sus delirios psicóticos tras pasar nueve años recluido en un manicomio de Leipzig. El libro, aterrador y desconcertante a partes iguales, llamaría pronto la atención de pensadores y literatos de la talla de, entre otros, el propio Sigmund Freud, Jacques Lacan, Carl Gustav Jung, Elias Canetti, Gilles Deleuze y Félix Guattari, autores todos ellos que le dedicarían no pocos artículos, ensayos y discusiones al apasionante historial de Schreber.

Con semejantes antecedentes, no es de extrañar que el realizador británico sintiera pronto la irreprimible tentación de abordar, cinematográficamente primero y

39. SCHREBER, Daniel Paul: *Memorias de un enfermo de nervios*. Buenos Aires, Libros Perfil, 1969.

transmediáticamente después, los aspectos más decididamente visuales (y vocacionalmente cronoendoscópicos) de tan delirantes memorias en su interesante *Shock Head Soul*. La exquisita película, a medio camino entre el documental científico y el *biopic* de corte impresionista, ilustra a la perfección las iluminadas visiones que comenzaron a asediar al sufrido Schreber a partir de 1893, momento en el que, según siempre sus propias declaraciones, entró en contacto con el mismísimo Dios. El contacto se producía gracias a un artefacto llamado *Writing Down Machine*, una especie de transmisor telepático con pinta de máquina de escribir esférica que funcionaría a partir de unos hipotéticos «Rayos nerviosos» (o «Nervios divinos») que sólo él podía ver⁴⁰. De esta manera, además de asociar religión y neurosis, el contacto divino tenía algún tipo de canal y espacio físico por el que transitar libremente.

CONCLUSIONES

Decía D. H. Lawrence que lo que los ojos no ven y la mente no conoce, no existe. Esta frase muestra una aguda intuición, poniendo sobre la mesa el problema fisiológico y el ontológico. Quizás Lawrence no tenía muy claros cuáles era los mecanismos de ese conocimiento, que todavía hoy estamos desentrañando. Pero mientras la ciencia avanza y nos sorprende con un mundo que cada día más parece de ciencia ficción, el arte ya ha asumido que para comprender hay que imaginar con toda la libertad posible. Es por ello que aquella lejana *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* (1632) de Rembrandt se convertiría en el *Viaje alucinante* (Richard Fleischer, 1966) emprendido por una alocada tripulación miniaturizada al efecto y con el objetivo de sanar a un paciente enfermo. Ya no nos basta con diseccionar y mirar, ahora tenemos que adentrarnos para comprender. La popularidad de ese viaje ha generado gloriosas réplicas, como *El chip prodigioso* (Joe Dante, 1987) o la hilarante *Osmosis Jones* (Bobby & Peter Farrelly, 2001), fantasías pop muy digeribles, pero esa curiosidad por adentrarnos en el cuerpo humano también nos ha llevado al territorio Cronenberg. Con un posicionamiento elusivo en ocasiones, David Cronenberg convierte el cuerpo en un lienzo, en un campo de batalla en el que escribir el relato de la insoslayable bioevolución que nos aguarda. El cuerpo se convierte en algunas de las primeras películas del director canadiense en el centro de un circuito que recibe numerosas influencias externas (tecnologías informativas, imágenes cancerosas, virus incurables) y excreta a ese mismo entorno los efectos de su indeseada transmutación.

El audiovisual contemporáneo, en su recreación constante de esas imágenes interiores del cuerpo, ha buscado en la tradición artística anterior sus referentes. Lo que científicos visionarios o artistas avanzados a su época imaginaron, las tecnologías digitales lo han conseguido finalmente recrear. Y una parte esencial de

40. De hecho, su diseño estaba inspirado directamente en las célebres «Esferas de Hansen», las que pasan por ser las primeras máquinas de escribir automáticas (y eléctricas) de la Historia. Patentadas en 1865 por el pedagogo y Pastor danés Hans Rasmus Malling-Hansen (inventor a su vez del taquígrafo), el propio Nietzsche se hizo con una de ellas cuando comenzó a tener problemas de visión.

esa recreación ha comportado que el espectador pueda iniciar una especie de viaje sin desplazamiento, un viaje performativo por el interior del cuerpo humano. Un paseo inmersivo, auxiliado por tecnologías de última generación que logran una imagen de texturas y espacios transitables. Es bien posible que la última frontera se sitúe en el cerebro, ese amasijo de materia y conexiones neuronales que es inmensamente más grande por dentro que por fuera. La forma que el arte audiovisual ha encontrado de representar esa indagación –recordemos que estamos en el siglo del cerebro- es espacializar el proceso, convirtiendo la imagen mental en un mapa por el que podemos movernos a voluntad. Genial e inquietante intuición la de Dalí, con aquel hombre que cae y cae sin poder evitarlo. La enormidad del interior de un cerebro sólo puede entenderse si podemos aceptar que la simple materialidad del órgano no aventura en sí mismo las enormes capacidades de la consciencia. Pero fascinados como estamos por el proceso de conversión de la víscera en chispazo eléctrico y de los chispazos en pensamientos, haremos bien en seguir transitando ese interior hasta que, finalmente, podamos mapear –si tal cosa es posible, o incluso deseable- la consciencia humana.⁴¹

41. Este trabajo ha sido redactado con el apoyo del proyecto de i+D+i «La autoficción hispánica (1980-2013). Perspectivas interdisciplinarias y transmediales», número de referencia FFI 2013-40918-P.

BIBLIOGRAFÍA

- ARACIL, Alfredo: *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid, Cátedra, 1998.
- BALLARD, J.G.: *Aparato de vuelo rasante*. Barcelona, Minotauro, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles: «Le Public moderne et la photographie», en *Curiosités esthétiques et autres écrits sur l'art*. París, Hermann, 1968.
- BELTING, Hans: *Antropología de la imagen*. Madrid, Katz Editores, 2007.
- BRAKHAGE, Stan: *Essential Brakhage: Selected Writings on Filmmaking*. Nueva York, McPherson and Company, 2001.
- BREA, José Luis: *Las tres eras de la imagen*. Madrid, Akal, 2010.
- CASANUEVA, Mario y BOLAÑOS, Bernardo (Coords.): *El giro pictórico. Epistemología de la imagen*. Barcelona, Anthropos, 2009.
- CRARY, Jonathan: *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid, Akal, 2008.
- DE LA METTRIE, J.O.: *El hombre máquina*. Madrid, Valdemar, 2002.
- DOANE, M.A.: *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive*. Cambridge, Harvard University Press, 2002.
- DRUCKREY, Timothy: «La conspiración real», en FONTCUBERTA, Joan (ed.): ¿Soñarán los androides con cámaras fotográficas? Madrid, La Fábrica Editorial, 2008.
- ESCOHOTADO, Antonio: *Historia elemental de las drogas*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- FONTCUBERTA, Joan: «El futuro del futuro», en FONTCUBERTA, Joan (ed.): ¿Soñarán los androides con cámaras fotográficas? Madrid, La Fábrica Editorial, 2008.
- GARCÍA MANRIQUE, Ricardo: *La medida de lo humano. Ensayos de Bioética y Cine*. Barcelona, Ed. Observatori de Bioètica i dret, PCB-UB, 2008.
- GÓMEZ, Susana: «La ilustración científica y el engaño de los sentidos», en CASANUEVA, M. y BOLAÑOS, B. (Coords.): *El giro pictórico. Epistemología de la imagen*. Barcelona, Anthropos, 2009.
- JIMÉNEZ, José: *Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis*. Barcelona, Destino, 1993.
- JOLY, Martin: *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona, Paidós, 2003.
- KAKU, Michio: *La física del futuro*. Barcelona, Debate, 2011.
- KUSPIT, Donald: «Del arte analógico al arte digital», en KUSPIT, D. (ed.): *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006.
- LA FERLA, Jorge: *Cine (y) digital*. Buenos Aires, Manantial, 2009.
- MANOVICH, Lev: *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona, Paidós, 2005.
- MCLUHAN, Marshal: *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*. México, Diana, 1969.
- MILLER, Arthur I.: *Einstein y Picasso. El espacio, el tiempo y los estragos de la belleza*. Barcelona, Tusquets Editores, 2007.
- MIRZOEFF, Nicholas: «Libertad y cultura visual: plantando cara a la globalización», en BREA, José Luis (ed.): *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Akal, 2005, 161-172.
- NICHOLLS, Peter (ed.): *La ciencia en la ciencia ficción (Volumen II)*. Barcelona, Orbis, 1987.

- OUBIÑA, David: *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2009.
- PANOFSKY, Erwin: *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1999.
- RICHARDSON, John R.: *Picasso: una biografía, vol. II, 1907-1917*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- ROBINSON, F.M.: *Science Fiction of the 20th Century. An Illustrated History*. Portland, Collectors Press, 1999.
- SCHMITT, Jean-Claude: *Historia de la superstición*. Barcelona, Crítica, 1992, p. 93
- SCHREBER, Daniel Paul: *Memorias de un enfermo de nervios*. Buenos Aires, Libros Perfil, 1969.
- SHATTUCK, Roger: *Conocimiento prohibido. De Prometeo a la pornografía*. Madrid, Santillana de Ediciones, 1998.
- SHERRINGTON, Charles S.: *The Integrative Action of the Nervous System*. Nueva York, Scribner, 1906.
- SIRUELA, Jacobo: *El mundo bajo los párpados*. Girona, Ediciones Atalanta, 2010.
- SOBCZYK, Marek: *De la fatiga de lo visible*. Valencia, Pre-Textos, 2011.
- WOOLF, Virginia: *Momentos de vida*, Barcelona, Lumen, 1982.



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Dossier by Mieke Bal: *Art Moves: Performativity in Time, Space and Form / El Arte (Se) Mueve: Performatividad en el Tiempo, el Espacio y la Forma* por Mieke Bal

15 MIEKE BAL (GUEST EDITOR)
Movement and the Still Image / El movimiento y la imagen fija

First reflections on movement

45 MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ NAVARRO
Retorcer el tiempo: Fernando Bryce y el arte de historia / Twisting Time: Fernando Bryce's Art of History

71 NANNA VERHOEFF
Surface Explorations: 3D Moving Images as Cartographies of Time / Exploraciones de superficie: Imágenes 3D en movimiento como cartografías del tiempo

93 RAMÓN SALAS LAMAMIÉ DE CLAIRAC
El tiempo dialéctico: la cuarta era de la imagen / Dialectical Time: The Fourth Era of the Image

117 MAR GARCÍA RANEDO
Desplazamientos (in)móviles / (Im)mobile Displacements

Technique: «mistakes» as movement

143 JOSE MANUEL GARCIA PERERA
El movimiento como simulacro en el mundo virtual: Michael Betancourt y el arte de la inmediatez / Movement as Simulacrum in the Virtual World: Michael Betancourt and the Art of Immediacy

159 ERNST VAN ALPHEN
Exoticism or the Translation of Cultural Difference / Exotismo o la traducción de la diferencia cultural

171 MÓNICA ALONSO RIVEIRO
Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto: un viaje hacia la imagen imposible / Archaeology of Absence of Lucila Quieto: a Trip to the Impossible Image

193 AYLIN KURYEL
Disorienting Images: A Bust with Multiple Faces / Imágenes que desorientan: una instalación con múltiples caras

219 AMPARO SERRANO DE HARO
The Movement of Miracles / El movimiento de lo milagroso

Sharing space: discourses of display

235 ELISA DE SOUZA MARTÍNEZ
Ethnographic Image: In and Out of the Exhibition Space / La imagen etnográfica: dentro y fuera del espacio expositivo

261 NOA ROEI
Making National Heritage Move: Ilya Rabinovich's «Museutopia» Projects / Dinamizando el patrimonio nacional: el proyecto «Museutopia» de Ilya Rabinovich

279 FERNANDO DE FELIPE & IVÁN GÓMEZ
Cronoendoscopias: un viaje alucinante al interior del cuerpo humano / Chronoendoscopies: Imagining a Trip inside the Human Body

Being part of it: affect and the body

309 JEFFREY MANOEL PIJERS
Affective Resonance: The Moving Potential of Music in Gilberto Gil's «Aquele Abraço» / Resonancia afectiva: el potencial dinámico de la música en «Aquele Abraço» de Gilberto Gil

329 LAIA MANONELLES MONER
Micro-utopías de lo cotidiano, espacios de encuentro en el arte relacional: una aproximación a ciertas acciones de Marina Abramović y Tino Sehgal / Micro Utopias of the Quotidian, Meeting Spaces in Relational Art: An Approach to some Performances of Marina Abramović and Tino Sehgal

351 PATRICIA LIMIDO & HERVÉ REGNAUD
Les racines de l'œuvre : puissance émotionnelle et forme artistique. Deux exemples de land-art en France / Roots of Art: Emotional Impact and Artistic Form. Two Cases of Land-Art in France

373 CLARA LAGUILLO
Hibridación de medios en la confluencia de forma, tiempo y espacio: de la *Danse Serpentine* al *Capturing Dance* / Hybridization of Artistic Media on the Crossroad of Shape, Time and Space: From *Danse Serpentine* to *Capturing Dance*





ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

Miscelánea · Miscellany

395 RAIMUNDO MORENO BLANCO
Aportaciones a la arquitectura y la historia del monasterio del Sancti Spiritus de Ávila / Contributions to the Architecture and History of the Monastery of Sancti Spiritus in Ávila

417 JOSÉ MANUEL ALMANSA MORENO
Estudio y recuperación de la Iglesia de San Lorenzo, Úbeda (Jaén) / Study and Recovery of the Church of San Lorenzo, Úbeda (Jaén)

459 MANUEL GIL DESCO
Imágenes de la locura en la Edad Moderna: escarnio y máscara en el discurso del poder / Images of Madness in the Modern Age: Derision and Mask in the Discourse of the Power

483 IGNACIO JOSÉ LÓPEZ HERNÁNDEZ
El Cuerpo de Ingenieros Militares y la Real Junta de Fomento de la isla de Cuba. Obras públicas entre 1832 y 1854 / Spanish Military Engineers and the Real Junta de Fomento at the Island of Cuba. Public Works between 1832 and 1834

509 NOELIA FERNÁNDEZ GARCÍA
La labor reconstructora de Francisco Somolinos en Langreo, Asturias: La iglesia parroquial de Santiago Apóstol / The Rebuilding Task of Francisco Somolinos in Langreo, Asturias: The Parish Church of Santiago Apostol

531 ROCÍO GARRIGA INAREJOS
Espacio resonantes: del paisaje sonoro de las trincheras a la escucha del silencio en Alfonso Reyes y John Cage / Resonant Spaces: From the Soundscapes of the Trenches to the Hearing of Silence in Alfonso Reyes and John Cage

Reseñas · Book Review

551 JOSE ANTONIO VIGARA ZAFRA
Vigo Trasanco, Alfredo: *La ciudad y la mirada del artista. Visiones desde el Atlántico*. Santiago de Compostela, Teófilo, 2014.

555 JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ GARCÍA
Alonso Pereira, José Ramón (dir.): *Modernidad y contemporaneidad en la arquitectura de Galicia*. Universidad de La Coruña, La Coruña, 2012.

559 JOAQUÍN MARTÍNEZ PINO
Gimeno, María y Collazos, Raquel (coord.): *Paradores de Turismo*. La colección artística. Madrid, Paradores de Turismo, Fundación Mapfre, 2015.