

UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
MÁSTER EN ESCRITURA CREATIVA

Trabajo Fin de Máster

Convocatoria: 2019-2020



Modalidad: Creación

Autora: Rosario María Zafra Fernández

Tutor: Jesús Jiménez Varea

**Sinopsis.** Si devoramos todo con la vista, ¿qué seríamos capaces de percibir si prescindieramos de ella? Es lo que se propone en esta historia, y así se lo cuestionan los propios protagonistas, Kai Weber, un fotógrafo reputado que comienza a tener tendencias voyeristas que traspasan la legalidad al enamorarse de su víctima, sin importarle las consecuencias legales, pero ella, Toska, no desconoce que la observa, y ambos se sumergen en mundo fantástico donde sus emociones son de lo más reales.

**Synopsis.** If we devour everything with our eyes, what would we be able to perceive if we did without it? It is what is proposed in this story, and that is how the protagonists themselves question it, Kai Weber, a renowned photographer who begins to have voyeuristic tendencies that go beyond the law by falling in love with his victim, regardless of the legal consequences, but she, Toska, is not unaware that he is observing her, and both immerse themselves in a fantastic world where their emotions are most real.

**Abstract.** *Come con los ojos* nace de la influencia del idealismo platónico de las ideas y lo sensible, poniendo a debate la función ostensiva de la imagen en el contexto actual de la hipermodernidad. A través de las alusiones al clasicismo, se trata de hacer una reescritura de la Donna Angelicata y del amor cortés, siendo el trasunto principal la búsqueda de la idealización de la belleza, diferenciada, muy lejos de la tendencia a la estandarización.

**Abstract.** *Eat with the eyes* was born from the influence of Platonic idealism of ideas and the sensible, putting to debate the ostensive function of the image in the current context of hypermodernity. Through allusions to classicism, it is about rewriting Donna Angelicata and courtly love, the main transcript being the search for the idealization of beauty, differentiated, very far from the tendency to standardization.

*“El amor es mal interpretado como una emoción, en realidad, es un estado de conciencia, una forma de estar en el mundo, una manera de verse a uno mismo y a los demás.”*

David R. Hawkins

# ÍNDICE

1. Punto de partida de la creación. Objetivos y fundamentos	5
1.1.Sentido del erotismo	8
1.2.Metafísica de la infatuación	12
2. Estructura de la composición: ¿Por qué un guion?	13
2.1.Diseño	14
2.2.Esquema de la trama	15
2.3.Personajes principales. Personalidad y evolución	15
3. Técnicas y estilos ensayados	17
3.1.Metáfora metamórfica continuada	17
3.2.El diálogo y voz en over	18
3.3.Simbología general	19
3.4.Simbología de secuencia de animación muda – 6/9 –	22
3.5.Simbología escena – 43 –	23
3.6.Simbología escena – 47 –	26
3.7.Sentido de los poemas visuales y recitados	27
3.8.Significación de la pulsión escópica	29
4. Dificultades y soluciones	30
5. Resultados	30
6. Bibliografía	32

## 1. Punto de partida de la creación. Objetivos y Fundamentos

*Come con los ojos* nace de la influencia del idealismo platónico de las ideas y lo sensible, poniendo a debate la función ostensiva de la imagen en el contexto actual de la *hipermodernidad*. A través de las alusiones al clasicismo, se trata de hacer una reescritura de la *Donna Angelicata* y del amor cortés, siendo el trasunto principal la búsqueda de la idealización de la belleza, diferenciada, muy lejos de la tendencia a la estandarización.

La sinestesia, como elemento que caracteriza al coprotagonista, además de ser un elemento que cohesiona la trama de esta historia, da cuenta del idealismo que representa *El Nacimiento de Venus*, un cuadro escogido oportunamente porque su autor, Botticelli, al igual que el personaje, Kai, ofrece una reinterpretación del cuerpo femenino, haciendo que la idea suplante al objeto, en un equilibrio perfecto entre lo familiar y lo exótico, que te permita entender la divergencia de lo conocido. Ambos ofrecen un referente visual a una emoción sentida, donde el trasunto principal de esta alegoría trata de diferenciarse de la cosificación icónica, dando luz a la complejidad que desencadena la creación artística.

Dicho proceso de percepción de la belleza donde interfiere una amplia red de mecanismos neuronales, emocionales y sociales, que hacen al individuo dejarse arrastrar por lo que cree que son sus pasiones, y confunde por ello qué es su libertad en esta era de *posverdad*, vivida como una falsa hermenéutica. El individuo *hipermoderno*, se deja azotar por sus emociones deliberadamente sin oponer resistencia porque considera que dicha racionalización es una “restricción” heredada del cristianismo —y paradójicamente se sigue culpando por ello—, aunque continúe encadenado a sus emociones sin conocimiento de causa, lo que le hace perder firmeza, peso, y lo conduce a una levedad peligrosa, donde levanta los pies del suelo y es derrotado como Anteo. En la *hipermodernidad*, parece haberse olvidado el virtuosismo estoico que nos puede acercar más a nuestra naturaleza, para trabajar en ella. Por ello, en este trabajo a fin de representar esta vulnerabilidad materialista, se han usado elementos tan instintivos como la alimentación y el sexo, motivados por estados emocionales en multitud de ocasiones, sin conocimiento de causa, donde la objetividad tiene menos influencia que las emociones que promueven tales hechos, tal como sucede en tiempos de *posverdad*. Pues todo parte de algo tan básico como es la sexualidad, y de aquello con lo que nos alimentamos —y a

lo que alimentamos— cuestionando el sentido actual de numerosas palabras que están cambiando, como `disfrutar´.

El verso de Eugenio Montale en “Prima del Viaggio” que encabeza la película, “*un imprevisto è la sola speranza*”, no hace sino reafirmar que no somos animales de costumbres, buenas o malas, ni seres pensantes que aprendieron a sentir, ni tampoco seres emocionales que aprendieron a pensar. En cambio, somos individuos que se preguntan continuamente qué son y donde están, y dicha esperanza radica en no dejárselo de preguntar, “*un imprevisto è la sola speranza. Ma mi dicono ch'è stoltezza dirselo*”. Montale reconoce que la única esperanza en la vida es algo que no puede poseer, tampoco programar, ni dominar, sencillamente no puede decidir. Y por ello es incluso una estupidez pensarlo demasiado. Mario Polia y Fabiola Chávez Hualpa en *Mio padre mi disse. Tradizione, religione e magia sui monti dell'alta Sabina* (2002) hablan de que en esta época no se sabe `disfrutar´, porque no se ha aceptado el dolor como característica intrínseca de la existencia humana, que a su vez la posibilita y es su fuente. Y por ello el individuo tiende a las comodidades, asfixiado por el ritmo vertiginoso en el que vive, colmándose de placeres que nunca le parecen suficientes, pues estos no pueden ofrecer nada más allá de sí mismos; y por ello su corazón se confunde, ocultando sus verdaderas pasiones, pensando que es inmortal, pero con miedo a la muerte.

El título de esta obra, *Come con los ojos*, representa el mensaje imperativo que recibimos continuamente con diversos objetivos de dudosa ética, consistente en una retórica perversa que ocupa desde las industrias publicitarias a la política, que invitan a un consumo desmedido deformando el civismo del individuo que se educa en dicho contexto con imposibilidad de elaborar un discurso crítico al perpetuar tópicos sin un mínimo de cuestionamiento y exhibiéndose emocionalmente cuando de forma paradójica ha perdido la sensibilidad —como el fenómeno de las papilas gustativas secuestradas, incapaces de saborear algo que no contenga glutamato, azúcar, sal, o grasa en exceso, desconociendo la amplia gama de sabores— y ello recuerda a los poetas que debían ser expulsados de *La República*, que ahora habitan, incluso gobiernan nuestro Parnaso. Por ello se trabaja con el tópico del artista inmaduro que no es más que un falso Prometeo, amparado en el “yo” literario, desprovisto en realidad de idealismo, que cree que es imprescindible, en la línea posmoderna de un relativismo absoluto, en la que el antojo personal mueve los hilos para echar abajo todo un sistema que no es de su agrado: ese sería el poeta, político populista, que hubiese sido expulsado de la república. Pinker llama a este fenómeno `cultura de la

cancelación´ donde solo se habla del Madrid y Barça, de derechas y de izquierdas, de lo `normal´, lo mediocre. Una impostura tóxica, no solo por su impostura bajo el nombre de democracia, sino porque el maquiavélico fin justifica los medios por encima de valores éticos:

Estamos ante la puja de dos corrientes comandadas por una derecha autoritaria, nacionalista y populista y una izquierda posmodernista, identitaria y políticamente correcta [...] donde la libertad de expresión es mera propaganda, un conjunto de argumentos de las élites para aferrarse al poder (Pinker, 2020).

Asimismo, el lenguaje también sufre las tendencias propias del posmodernismo. Italo Calvino, en *Seis propuestas para el próximo milenio*, señala que esa divergencia consiste en el reciclaje del lenguaje, proyectado en un nuevo contexto, lo que conlleva un cambio de significado. El proceso sería como vaciar las palabras, para llenarlas de contenido nuevo. Pensemos en un bote, rotulado con “garbanzos naturales” pero que se ha llenado de maíces fritos transgénicos, por lo que consumes maíces creyendo que son garbanzos. De la misma manera que acabas dañando a tu cuerpo haciendo que le cueste discernir qué necesita realmente, ocurre así también en nuestra mente, tan ineludiblemente conectada, confundiendo emociones y estados; y todo parte de un resorte, la palabra, que es la llave para acceder al interior del cerebro. La industria publicitaria sabe bien que si usas la palabra adecuada ya estás dentro y por ello, en tiempos *hipermodernos*, asistimos a la creación de neologismos reduccionistas. Sin ir más lejos, hay alimentos para `adelgazar´ o para `ir al baño´, conceptos diseñados para unas mentes simplistas que no profundizan y esperan el milagro caído del cielo, que caracteriza la irresponsabilidad del individuo para conocer qué es cada cosa y cómo influye de manera global en su organismo. Por ello, no es la culpa de otro que nos encontremos basura en las estanterías, sino porque la comida real cada vez interesa menos, porque el ciudadano actual no se preocupa demasiado por lo que se está comiendo, porque lo quiere rápido y que sepa siempre a lo mismo. Luego es lógico que nunca se tenga tiempo para algo a lo que no se da prioridad. Es un símil perfecto del individuo narcisista que solo quiere que le digan lo que quiere escuchar, que siempre se queja de que todo va mal pero `no mueve un dedo´, y no es consciente de que es partícipe de todo ello, tal como la democracia actual.

Otro fenómeno *hipermoderno* es la redefinición de conceptos como `natural´ para denominar alimentos ultraprocesados, o el `amor´, al que se ha atribuido fecha de caducidad, pero detengámonos un momento en la palabra `disfrutar´. Lo que mucha gente

entiende por este término es `comer el fruto`, pero `disfrutar`, según su propia etimología, consiste en tomar el fruto que se ha cultivado previamente —dedicación representada en escena – 38 – cuando prepara cuidadosamente los dátiles — porque si no te pierdes todo el proceso, lo desconoces, y obtienes una visión parcial y vulnerable a los sesgos que quieren imponerte, como con los que se trafica en el filme *Inception* (Christopher Nolan, 2010).

Pese a que el cambio en la palabra es algo natural y necesario que va a la par de la sociedad que lo usa, Calvino lo diagnostica como una peste, ya que el lenguaje sufre una pérdida cognoscitiva de peso, y que ineludiblemente también abarca el ámbito de la imagen.

En este trabajo no se va a indagar en el origen de esta trasmutación, pero sí en las consecuencias de que el mundo se esté transformando en la multiplicidad de imágenes fugaces que genera un pasillo de espejos, tan inmediatas que se olvidan antes de que hayamos despertado de los sueños. Esta era de inflación de imágenes merma la imaginación y la memoria, y consecuentemente nuestra idea de libertad, y con ello las propias bondades que posee la imagen y cómo deberían explotarse, ya que nuestra vista es el sentido preponderante en nuestro sistema cognitivo a diferencia de la mayoría de especies animales que dependen del olfato y del gusto.

En una palabra, mi procedimiento quiere unificar la generación espontánea de las imágenes y la intencionalidad del pensamiento discursivo. Aun cuando el movimiento de apertura esté dictado por la imaginación visual que hace funcionar su lógica intrínseca, aquélla termina tarde o temprano por encontrarse presa en una red donde razonamientos y expresión verbal imponen también su lógica. Como quiera que sea, las soluciones visuales siguen siendo determinantes, y a veces, cuando menos se espera, llegan a decidir situaciones que ni las conjeturas del pensamiento ni los recursos del lenguaje lograrían resolver (Calvino, 2017: 51).

No queda sino añadir para resaltar la importancia de lo que vemos, lo que un paciente de Freud mencionaba cuando éste le pidió que describiera sus sueños, pero le resultaba imposible explicárselos, cuando por el contrario dibujarlos le resultaba más exacto sin la mediación de la palabra.

### 1.1. Sentido del erotismo

El erotismo marca nuestro modo de interpretar por nuestra propia naturaleza como seres sexuales, y dada la preponderancia de la visualidad en esta recogida de información, se propone una reflexión sobre el origen de la pulsión escópica dando lugar a la creación del icono consumido a través de la glotonería óptica y la posesión vicarial de un `mirón´ y no de un observador, que ha hipertrofiado con alta dosis de anabolizantes su función ostensiva de la imagen, donde la especialización de la visualidad imperante absorbe el resto de nuestros sentidos y aquello que percibimos no son sino meras representaciones planas del diámetro de una fotografía, privada de tactilidad, olor y sonido, ingredientes cruciales en la relación con el mundo, mostrándose en este guion, la relación erótica “despojada de la sensualidad del mundo real” (Gubern, 1996: 23). Un ejemplo muy claro de este hecho son las sanciones a los cuerpos que amenazan la coherencia canónica de género hasta el extremo de someterlos a procesos quirúrgicos, como los aumentos de mamas. Una mujer se pone implantes, en la mayoría de los casos creyendo que lo hace para ella misma, cuando de forma inconsciente trata de adecuarse al canon de otros, visualmente, a riesgo de perder la sensibilidad de sus senos; la misma estructura psicológica conlleva el deseo de aumento del pene. Es la paradoja de que preferimos ver antes que sentir, preferimos la apariencia antes que ser, lo cual demuestra que `vemos´ patológicamente<sup>1</sup> nuestra imagen como una tecnología altamente sofisticada donde se esconde una intención motivada, declaradamente sexualizada:

Toda imagen constituye un comentario (a veces implícito, a veces muy explícito) sobre lo representado en ella. Comentario significa aquí también, literalmente, punto de vista por el emplazamiento óptico de quien lo ha creado, pero también como punto de vista psicológico o moral sobre lo que se muestra en ella (Gubern, 2004: 15).

Son muchos los que han continuado con este reduccionismo, como Freud sin ir más lejos. Pero la sexualidad, vista desde un prisma con menos códigos morales cambiantes que bien lo ocultan o lo sobreexponen sin ofrecernos la información debida, abarca más que un mero proceso copulativo. Estamos desfasados si seguimos pensando ese hecho, desperdiciando nuestro pensamiento con ello, no nos diferenciaría del resto de animales. Pensemos en la macho mantis, un acólito ante la verdadera encargada de prolongar los repetidos eslabones del rebaño que, tras absorber su contribución, devora lo circunstancial y se relame: ¿acaso sabe por qué y para qué lo hace? Nosotros tenemos la virtud de preguntármolo. Si redujésemos nuestra sexualidad a una mera pulsión genética ligada a

---

<sup>1</sup> Denominado así en la línea del título de la obra *Patologías de la imagen*, de Román Gubern.

la animalidad —como así lo estipulan presupuestos darwinistas y biólogos, el posterior psicoanálisis solo tuvo en cuenta el ámbito de la psicología, pero confirma la misma tendencia—, el ser humano estaría en un plano mucho más bajo que cualquier otra especie animal. Y precisamente la *petite mort* tan recurrida en literatura hace referencia al periodo refractario que sucede tras el orgasmo como un gasto enormemente caro que derrocha ‘fuerza de vida’, que provoca una pérdida de estado de conciencia transitorio, pero en el que no morimos. Por ello transmitimos a nuestra prole la cadena de frustración ante nuestra incapacidad de entender el mundo; es nuestra herencia, la herencia de Sísifo podríamos pensar, puesto que tras la satisfacción concurre la privación evitando la plenitud, y eso se llama deseo. Al generar deseo creyendo que se da continuación a la vida se produce el hecho contrario, la muerte de la conciencia, cuando al creer que la dualidad es superada, se confirma. Cuando Toska en la escena – 20 – dice que espera de la vida “morir en algún momento”, no solo afirma que no tiene expectativas, sino que esa muerte hace referencia a la *petite mort*, entendiéndose esa muerte como un orgasmo<sup>2</sup>, no necesariamente genital, puesto que, a través de la superación de la muerte gracias a la especulación del intelecto, se pierde la individualidad, el ego desaparece y también lo que entendemos por tiempo. Y llegamos a intuir que la conciencia existe ajena a nosotros. El sexo solo es un vehículo como para la literatura lo es el lenguaje.

A pesar de que la humanidad haga el amor como lo hace más o menos todo, de forma estúpida e inconsciente, no impide que su misterio siga conservando toda su dignidad, más allá de del plano físico, tal como designa el sentido literal de metafísica. Es lo que vengo a expresar en esta película, la sexualidad como expresión de amor, entendida como erotismo, como tantas otras manifestaciones artísticas. Dada la interacción de factores biológicos, psicológicos, culturales, éticos, espirituales y socioeconómicos que entran en juego en esta expresión, nos equivocamos al pensar que la sexualidad es tan simple como juzgar a una obra de arte como buena o mala, una consecuencia del resultado de una disonancia entre lo que sentimos y lo que debemos sentir, que se representa en nuestro hacer<sup>3</sup>, en un ámbito donde proliferan las apariencias. Otro ejemplo contundente de esta

---

<sup>2</sup> Ya desde *Cosmogonías de la India* o el *Panchantra* sumados a la multitud de manifiestos antiquísimos orientales, se busca este sentido, esta urdimbre de tejidos que entrelazan un tapiz de iluminación como viene a decir del sánscrito la palabra *tantra*, que como tal no se delimita en su definición, tratándose de una fundación de muchas filosofías con la unilateralidad del razonamiento filosófico afín de restaurar al hombre para asimilar la vida en su totalidad sin perjuicio de su materialidad sino de valerse de ella para su plenitud, ya sea en escasos segundos, y en escasas respiraciones. *Come con los ojos* aprovecha el símil de unión a través del sexo como de la creación artística a través del amor, para alcanzar dicha plenitud es necesaria esta metáfora.

<sup>3</sup> Así lo expone Alice Miller en *El cuerpo nunca miente*, donde ofrece un amplio estudio desde el prisma psicoanalítico de grandes autores de la literatura, como Virginia Woolf, Proust o Joyce.

disonancia en la sociedad es la presentación de una modelo anoréxica con bótox en su rostro para ocultar su apariencia cadavérica aparentando un rostro que no corresponde con su estado. Quizá a esta era haya que llamarla por esto y muchos más motivos `la era del plástico´.

Por ello es fácil confundir la gula y la lujuria en un contexto donde el exceso se constituye como aspiración, y el `disfrutar´ ha cambiado de sentido. Pero está claro que, ante las opciones de un yogui reprimido o un hedonista triste, la balanza se inclina hacia este último. Realmente se está derivando no hacia un ser que es consciente —a nivel metafísico— de su imposibilidad de entender las vicisitudes de cuanto le rodea, sino de que ese afán de saber haya quedado reducido a un materialismo redimido, ahogando su sed de conocer a través de mecanismos de consumo desmedido. En definitiva, la gula o la lujuria, pecados capitales muy parecidos, se autojustifican en un `por un día no pasa nada´, porque en una sociedad *hipermoderna* donde hemos heredado el caos del nihilismo nuestros actos no tienen trascendencia, y todos los días por ende, son lo mismo.

Tanto la sexualidad como la alimentación son tan habituales que, para una sociedad impaciente e ignorante, esa habitualidad ha agotado su capacidad de sorpresa. Y pese a estar tan presentes en la vida de todo el mundo, para muchos, se desconoce su fundamento y objetivo. Tanto con la comida como en el sexo, se descargan basuras emocionales, creyendo que seguimos nuestro instinto y ya ni tan siquiera eso. Vivimos con cadenas que no sabemos que llevamos. La ignorancia, la confusión, la incertidumbre y la frustración sí son los valores que definen los tiempos en los que vivimos, bajo la carcasa de `libertad´ cuando en realidad se trata de libertinaje, donde el respeto por el otro está radicalmente perdido. El concepto de `mentira´ como tal no existe, puesto que el que miente no lo sabe, e infundado por sus `opiniones personales´ y dado su «narcisismo individualista»<sup>4</sup> (Lipovestky, 1983: 49), procura crear una verdad absoluta de esas opiniones parciales.

Dicho así, el componente sexual explícito del guion se justifica con el planteamiento del problema que genera la visualidad de la pornografía y la escasa idea que esta misma nos aporta. Se pretende revertir la *Mirada oblicua*<sup>5</sup>, de Doisneau, viéndonos cómo miramos,

---

<sup>4</sup> Propuesto en *La era del vacío*, `era´ donde el determinismo no se ha extinguido pero los condicionantes son a medida. Por ende, es difícil que el individuo se deshaga de unas cadenas que no sabe que tiene, pero más difícil es encontrar aquellos que sean conscientes de esas cadenas para liberarse en la medida que este mundo nos permite. Un ejemplo de este individuo en la ficción lo representa aquel Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha justificándose bajo su locura para poder ser un loco sin restricciones, aludido en la escena – 40 –.

<sup>5</sup> Robert Doisneau captó con su cámara las miradas oblicuas de los paseantes ante un cuadro expuesto en la vitrina de la Galería Romi, situada en la rue de Seine, en París y tituló “Un regard oblique” publicada en un artículo de la revista *LIFE* publicado en 1948.

y por qué. Inevitablemente, nuestra imagen no va a dejar de ser una representación, pero podemos tratar de ahondar en el reverso de ese espejo, y entender que nuestro ser es un quiasmo entre lo físico y lo abstracto. Y evitaremos así que en el futuro muera en la imagen y la palabra, su metáfora, y acabemos funcionando como un traductor automático.

## 1.2. Metafísica de la infatuación

Tratando de no hacer de este guion una historia de amor ‘básicamente’, cuando se habla despectivamente del amor, encuadrándose fácilmente en el género romántico, pretende expresar este concepto como algo indispensable, que nos conforma y que sin querer estamos evitando, al desconocer nuestras pasiones reales que no dependen de estados hormonales ni procesos mentales controlables, quizá sea que no queremos aceptar eso, que no todo está bajo nuestro control. La definición dada en el filme *Interstellar* de Nolan, es plausible y su obra más allá del elogio:

El amor no es algo que hayamos inventado, es observable, poderoso, tiene que significar algo. [...] Amamos a personas que han muerto ¿qué utilidad social tiene eso? A lo mejor significa algo más algo que aún no alcanzamos a comprender, a lo mejor se trata de una prueba, de un artefacto de una dimensión superior que no percibimos conscientemente [...] El amor es lo único que somos capaces de percibir que trasciende las dimensiones del tiempo y del espacio. A lo mejor deberíamos creer en eso, aunque no alcancemos a entenderlo aún.

El mito de Orfeo y Eurídice también nos recuerda ese significado que “va más allá de la muerte y que no se ve”. Una idea recurrente en la trayectoria de David R. Hawkins es la mala interpretación del amor como una emoción, cuando en realidad se trata de un estado de conciencia, de estar en el mundo, de verse a uno mismo y al resto, sin esta idea se produce, por exceso de lo visible a nuestros sentidos, que se oculte el reverso invisible en nuestra mente, y vaya con retraso, con lo cual, nos resulta imposible entenderlo, y tenemos muchas dificultades para pensar en ello si no es a través de hipótesis. Pero en esta imperfección de la percepción es donde debemos aceptar que los flujos de conciencia no son lineales:

Dante tenía justamente un alto concepto de sí mismo, tanto que no tenía empacho en proclamar la directa inspiración divina de sus visiones. Los escritores más cercanos a nosotros (salvo algún caso raro de vocación profética) establecen enlaces con emisores terrenos como el inconsciente individual o colectivo, el tiempo recobrado en las sensaciones

que reaflojan del tiempo perdido, las epifanías o concentraciones del ser en un solo punto o instante. Se trata, en fin, de procesos que, aunque no partan del cielo, escapan del ámbito de nuestras intenciones y de nuestro control, asumiendo respecto del individuo una suerte de trascendencia. Y no sólo los poetas y los novelistas se plantean el problema: de un modo análogo se lo plantea un estudioso de la inteligencia (Calvino 2017: 49).

Jung hablaba de esta “alta fantasía”, como parte más elevada de la imaginación, diferente de la imaginación corporal, manifestada a través de los sueños y sus diferentes niveles de capas ascendentes. En ella, de forma progresiva, se produce un adormecimiento físico que nos facilita la apertura de nuestra mente y que, al no poder ubicar de forma lineal ni espacial, lo tomamos como profecías tratando de separar de nuestra memoria. Esta obra se pincela en esta idea de la reminiscencia platónica, “conocer es recordar” en nuestro universo de entropía donde en ocasiones se dan lugares de orden que nuestro cerebro es capaz de procesar y a su vez adquirimos la conciencia de no tener la capacidad para entender. En ese cruce entre lo abstracto y la materia somos lo que debiéramos ser, donde las palabras significan cosas, donde nuestra existencia tiene algún sentido, donde las circunstancias no son circunstanciales y pasan a ser espejos que nos revelan una parte de nosotros mismos. Es lo que viene a decir la poesía que escribe la protagonista, Toska, haciendo uso del privilegio de mostrar su perspectiva mediante su lenguaje que, a través del lirismo, adquiere una forma no conclusa, pero es lo que debiera ser, en equilibrio entre la `levedad´ y el `peso´. Nos permite volar con las alas de Ícaro sin que estas nos destruyan, pues, según Lipovetski, lo trágico no es la levedad del ser sino su falta, ya que ambos, levedad y peso, forman parte de nuestra realidad, de la naturaleza que nos rige y rige al mundo. Calvino, en *Seis propuestas para un nuevo milenio*, entiende la literatura como la Tierra Prometida, y es también el modo en que Platón entiende la poesía, no denominando algo `azaroso´, solamente porque no se entienda desde el punto de vista lógico y racional. Entonces, este cruce entre lo abstracto y lo material es encontrado por los protagonistas cada vez que `hacen el amor´ sin que necesariamente para ello deba de existir contacto, pues `hacer el amor´ en este guion solo se corresponde con el sentido estricto de `acto copulativo´ en el hecho de sumar, y puesto que el sexo es meramente una metáfora del amor, este, se da por entendido que dispone de muchas metáforas más, y por ello *No sólo de sexo vive el hombre*<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Obra poética propia publicada en 2020, complementaria a esta obra, enlazada de forma transmedia.

## 2. Estructura de la composición: ¿Por qué un guion?

Este proyecto fue concebido con la idea de extender su cobertura en diferentes formatos, estableciendo una obra *transmedia*, con la edición del libro y audiolibro de poemas de la protagonista del largometraje, en plataformas, e-book y papel, continuando la historia fuera de la pantalla, dando la posibilidad de aumentar la complejidad y sentido del guion. Asimismo, el proyecto da la posibilidad de explotar las numerosas metáforas visuales e imágenes en formato fotográfico o pictórico, pudiendo exponerse bien en galerías o través de blogs y redes sociales donde se aúne con sentido el texto y la imagen que componen una misma pieza poética. Se pretende con ello aumentar la visibilidad del proyecto.

Pero ¿por qué parto de la base de un guion? El siguiente fragmento de Calvino no puede expresar mejor las bondades de la imagen, la forma de pensar visual cuando trato de construir una historia, así como el lirismo de que se compone la obra, que despliega una extensa simbología y, por ende, necesitaban de este formato para realizarse:

Dante trata de definir el papel de la imaginación en la Divina Comedia, y más precisamente la parte visual de su fantasía, anterior a la imaginación verbal o contemporánea de ésta. Podemos distinguir dos tipos de procesos imaginativos: el que parte de la palabra y llega a la imagen visual, y el que parte de la imagen visual y llega a la expresión verbal. El primer proceso es el que se opera normalmente en la lectura: leemos, por ejemplo, una escena de novela o un reportaje sobre un acontecimiento en el periódico y, según la mayor o menor eficacia del texto, llegamos a ver la escena como si se desarrollase delante de nuestros ojos, o por lo menos fragmentos y detalles de la escena que emergen de lo indistinto. En el cine la imagen que vemos en la pantalla ha pasado también a través de un texto escrito, después fue «vista» mentalmente por el director, después se reconstruyó en su materialidad física en el estudio para quedar definitivamente fijada en los fotogramas de la película. Una película es, pues, el resultado de una sucesión de fases, inmateriales y materiales, en las cuales las imágenes cobran forma; en este proceso, el «cine mental» de la imaginación tiene una función no menos importante que la función de las fases de realización efectiva de las secuencias tal como las registrará la cámara y se montarán después en la moviola. Este «cine mental» funciona continuamente en todos nosotros siempre ha funcionado, aun antes de la invención del cine y no cesa nunca de proyectar imágenes en nuestra visión interior (Calvino, 2017: 48).

En definitiva, este proyecto es una confabulación de arte pictórico, fotografía y metáforas visuales que ambicionan construir un poema visual de gran trasfondo filosófico, reflejado en la propia simpleza de lo palpable, lo real tras sus formas.

## 2.1. Diseño

Consta de una estructura típicamente aristotélica, basada en los tres actos de planteamiento, nudo y desenlace. La tensión de la trama fluctúa de forma ondulante provocando tres puntos culminantes a lo largo del guion. Conviven rasgos de realismo, fantasía, suspense y erotismo, donde la realidad fantástica no se resuelve en el hilo narrativo con ningún *deus ex machina* configurando un final abierto, como lo es la misma vida.

## 2.2. Esquema de la trama

La historia comienza con la escena de una pareja, cada uno de los cuales intuye con las miradas lo que el otro siente. Poco a poco, se muestran escenas que vuelven al pasado, para contar cómo se conocieron. Durante el filme se nos presentan en ocasiones sus voces en over, conversando y dándonos no solo información de los protagonistas, sino que este elemento constituye un elemento esencial para la construcción de la trama. Desde que Kai encuentra el libro de Toska, y a medida que lo lee durante el trascurso de la historia, va conociendo el interior de Toska. Por ello su tendencia voyeur hacia ella no nos parece reduccionista en el sentido de que lo que ve deba corresponderse con su objeto, ya que toda apariencia es relativa. Más bien, Kai descubre que su pulsión de ver no se compone solo desde el deseo propio de ser reconocido sino de cómo nos construimos sobre la base de la mirada del otro, que funciona como un espejo mostrándonos cómo quisiéramos ser. El final de la historia vuelve al mismo lugar del principio, pero invitándonos a cerrar los ojos para imaginar y así aprender a usar los ojos, como hicieron sus protagonistas.

## 2.3. Personajes principales. Personalidad y evolución

El personaje de Kai pasa de tener un componente mayoritario de extraversión a indagar en su parte introspectiva, mientras que con Toska pasa justo lo contrario. Toda actuación de los protagonistas a lo largo del guion desemboca en la armonía existencial entre ellos dos, cuando traspasan la frontera de los espejos que les impide ver más allá de la imagen, de la observación pasiva, de la mirada sesgada. En la resolución, ambos personajes se complementan, todas sus acciones están dirigidas a lograr ese canon. La ubicación mítica

italiana donde suceden los hechos simboliza el síndrome de Stendhal o 'estrés del viajero'.

La importancia de la función poética de este filme y su complejidad interpretativa comienza desde los propios nombres de los protagonistas: Kai y Toska no se llaman así por azar, sino que existe una analogía entre Afrodita y Hermes. Kai es un nombre muy común en numerosos lugares del mundo; en Alemania en concreto significa 'el que porta las llaves', y Weber 'tejedor de redes'. Asimismo, de Hermes procede la palabra «hermenéutica», portando el arte de interpretar los significados ocultos, en este caso de la misteriosa Toska. Su nombre es erróneamente traducido a otras lenguas como tristeza o estado depresivo, cuando resulta ser un sentimiento muy común de angustia espiritual, sin una causa específica necesariamente, tal como podría ser la palabra portuguesa *saudade*. Al final definimos de distinta forma los mismos sentimientos en lenguas diferentes. Así pues, se corresponde la representación del eros de Afrodita equilibrándose con el logos de Hermes<sup>7</sup>, dios de la comunicación y las mediaciones, entre dioses y entre dioses y mortales, inventor de la escritura... hallándose en el enclave, al igual que Toska representando la alegoría de las musas, atrapada entre dos mundos sin saber a cuál de ellos pertenece, tal como nació Afrodita, del espíritu y la materia.

A Toska le entristece cómo el mundo que conoce ofrece una determinada apariencia sin ser, lo que hace que su identidad no encaje, lo que puede acarrear que olvide sentir para pasar a pensar que tiene que sentir, y esa disonancia acabe siendo una fuente de confusiones irracionales. No obstante, a pesar de lo absurdo tiene una actitud optimista, puesto que cree en la metafísica tras todo acto aparentemente azaroso, concretamente la limerencia<sup>8</sup> o infatuación desorbitada de Toska hacia Kai. Alimentada por el equilibrio entre la esperanza de contacto en la relación que establecen, representa a su vez la fuerza y vulnerabilidad de ese vínculo invisible; y, por parte de Kai, responde al reconocimiento de una forma de tacto a distancia, como puede verse en la escena del lago, cuando la sombra de su mano parece acariciarla y los vellos de Toska se erizan allá por donde esa sombra pasa.

Al tratarse de una construcción conceptual, los protagonistas son personajes simbólicos. Ambos representan, en diferentes fases, el papel de viajero, de amante y de héroe con

---

<sup>7</sup> C. G. Jung considera como principio de individuación desarrollado en su Teoría de la Transferencia (1982).

<sup>8</sup> Término acuñado por la psicóloga Dorothy Tennov (1979) en *Love and Limerence: The Experience of Being in Love*.

diferentes polaridades que se complementan. En este sentido, los imagos han tenido el tratamiento que el psicólogo helvético C.G. Jung definía en *Psicología y Alquimia* como arquetipos «descubiertos», en tanto no se conocía su existencia autónoma inconsciente; e «inventados» en tanto su presencia se dedujo de estructuras conceptuales análogas, responsables de la organización de los procesos psíquicos inconscientes. Sus misteriosos efectos se expresan en forma de sentimientos que llevan a los protagonistas a liberar su inconsciente haciéndolo fluir al consciente, cuya última base es el arquetipo, en el que ambos personajes son el héroe de su propio drama. Al mismo tiempo, surge un drama ajeno a ellos que sobrepasa su capacidad de comprensión, momento en que inician su viaje —él a su interior para dar sentido al mundo que percibe; y ella al exterior para dar forma a lo que siente— donde ni la reflexión ni la experiencia proporcionan evidencia alguna de la normalidad de su relación. En esta, ambos funcionan a la vez como sujeto y objeto, para acabar conociéndose y salvándose, tras el viaje a lo más profundo de sí mismos, en el que inconscientemente adquirieron herramientas para reestructurar su equilibrio, tal como un niño adquiere saber y no como aprenden los adultos, reanimando la capacidad de sorpresa que nunca debieron perder.

### 3. Técnicas y estilos ensayados

Para la construcción de este guion, se han tenido presentes numerosas referencias cinematográficas y literarias de las que destacaré las más representativas, como *La tortuga roja* (*La tortue rouge*, Michaël Dudok de Wit, 2016), que ha influido por el lirismo, la creación de alegoría y su mudez; *Burning* (Lee Chang-dong, 2018), adaptación del cuento de Haruki Murakami “Bad Burning” (*El elefante desaparece*, 2005) y *Una historia de fantasmas* (*Ghost Story*, David Lowery, 2017), por el uso de metáforas visuales; *Tu nombre* (*Kimi no Na wa*, Makoto Shinkai, 2016), por la tendencia a lo trascendental y por su sencillez y acierto en la forma de contarlo; y *El cielo sobre Berlín* (*Der Himmel über Berlin*, Win Wenders, 1987) y *El lado oscuro del corazón* (Eliseo Subiela, 1992), que han influido enormemente en el estilo poético y filosófico de este proyecto.

En cuanto a las referencias literarias, el uso exquisito del estilo gótico para representar las emociones de la protagonista en la novela de Charlotte Brontë *Jane Eyre* (1847) se pierde en su adaptación cinematográfica, pero revela una visualidad metafórica que me pareció

interesante practicar en el formato guion. Así mismo, me ha influido el erotismo que inunda la poética de Ana Rosetti, o el de aquellos hedonistas infelices como Dante Gabriel Rosetti o Leopardi. Sin embargo, este guion es un ejercicio introspectivo para proyectar en pantalla y mi principal influencia en ese sentido fue de Clarice Linspector.

### 3.1.La metáfora metamórfica continuada

La alegoría construida en este guion metaforiza todo un plano de realidad, representado mediante elementos como la rosa, que marca el presente de la historia, al presentarse fresca cuando el libro se abre y la historia es leída, estando seca cuando nadie lo hace. No funciona como símbolo de virginidad ni *carpe diem* convencionales, sino como un símbolo de las pasiones que no responden a procesos físicos ni mentales controlables, son atemporales. Así mismo, los espejos no actúan como portales sino como fronteras, y el agua, en las múltiples formas en que se presenta, río y lágrimas, corresponde a una construcción de una metáfora metamórfica continuada. Esta desarrolla en una serie de términos el plano metafórico, y el metaforizado por otro de forma paralela, cuando además se representa de la manera más simple una circunstancia como la sucedida en el restaurante cuando la comida que pide Toska no se corresponde con las especificaciones solicitadas y pretenden engañarla, así como quiere hacer su jefe con el trabajo que le adjudicó.

En este sentido, la secuencia de animación intenta representar la interpretación que se hace de la realidad cuando retiramos el velo que hay tras ella. Este formato permite expresar lo subyacente tras las inferencias del lenguaje que no tenemos más remedio que usar, evitando generar a través de un diálogo una serie de sobreentendidos del campo de la retórica que no se manifiestan con los presupuestos lingüísticos decodificables, donde la información termina obteniéndose por inferencias, fijando implicaciones no compartidas debido a la disparidad de sus perspectivas según el receptor. En este caso, la secuencia donde los protagonistas son figuras pintadas al óleo refleja que todo el mundo ve de la misma forma, la imagen es la que es, pero trata de dar cuenta de que el proceso de interpretación sucede en la mente de cada individuo, así como las palabras.

### 3.2.El diálogo y la voz en over

Coligar un estilo poético a través del formato guion ha desembocado en una construcción de escenas donde la metáfora visual es parte del diálogo, y a su vez, a través de la elaboración de diálogos irónicos, metafóricos y líricos trata de evitarse la inmediatez de la imagen en escena invitando a su decodificación, además de complementar la metáfora visual de la que se componga. En su caso, la voz en over asiste a un diálogo entre ambos protagonistas que comienza en la escena – 5 – como la grabación de un podcats, desde que Kai entra a la Galería Uffizzi y continúa durante toda la película. El espacio y el tiempo son relativos, donde según Jung se producen hechos de sincronicidad en los que “el espacio ya no es espacio y el tiempo ya no es tiempo” (2000: 50). Se da la simultaneidad de dos sucesos vinculados por su sentido pero de forma acausal, y al relativizarse el espacio y el tiempo, reduciendo las posibilidades de un proceso causal, sucede una especie de *creatio ex nihilo* no explicada por la causalidad. Por ello, trata de simularse ese *deja vu* sobre los personajes, y el espectador, que no entienden la historia hasta que ha sucedido.

### 3.3.Simbología general

El filme funciona como alegoría del amor, con rasgos sustancialmente eróticos, por lo que su estilo es fundamentalmente simbólico desde su inicio, a través de las obras que dan paso al drama, pasando por multitud de elementos y circunstancias en escena más propias de un poema visual que de una estructura propiamente narrativa. Así, no se pretendía buscar una coherencia lineal, puesto que el estilo poético sobre el que se construye la obra se caracteriza por su sensorialidad y esta “no es sinónimo de narratividad” (Gubern 2017: 121). Podemos decir que el proceso metaartístico que se representa en esta obra a través de las experiencias de los protagonistas, donde realidad y ficción no se diferencian, da cuenta de esos hilos muchas veces invisibles u olvidados que influyen en la creación. Así mismo funciona el mecanismo intrínseco de la literatura, a través de los hipotextos, con los que se crea esta historia, donde lo original no queda exento de precedentes, y la originalidad no radica en la temática sino en las perspectivas, tal como se mencionó antes la pluralidad de definiciones para un mismo sentimiento, dígame la frase bien conocida de que todo está inventado, pero lo que diverge siempre será nuestra forma de sentirlo y expresarlo.

La *Lilit* de John Collier (1892) alude a la primera mujer creada para Adán, que escapó del Edén, al cual no aceptó someterse, tal como simboliza Toska como musa que escapa del Parnaso. Por ello, es oportuno citar el *Apolo y las musas en el monte Helicón*, de Claude Lorrain, de 1608.

El plano de los genitales del Doríforo, escultura de Policeto, 450 y 440 a. C y el plano del bajo vientre de La Venus de Milo, 130 a.C. y 100 a.C. no hacen sino introducir el componente sexual de la película que va a tratarse a través de una alegoría: la gestación de una obra de arte. *El Hermafrodito durmiente*, escultura de Bernini, 1619, alude al mito platónico referido en *El Banquete*, sobre la totalidad del ser. Podría explicar la tendencia reincidente a la androginia, no solo con la moda actual de modelos andróginos sino a lo largo de la historia, como por ejemplo Coco Chanel, una pionera en disolver esta separación entre géneros, y muchos otros personajes, como Tilda Swinton o el popular David Bowie, que tanta influencia han ejercido.

El complejo alquímico del *Rosarium philosophorum sive pretiosissimum donum Dei* sirvió a Jung para configurar *La psicología de la transferencia* en 1946, donde ilustró a través de las figuras de aquellos fenómenos transferenciales el proceso de Individuación que concretó en la teoría del mismo nombre. Por otra parte, estos fenómenos son de inspiración oriental, en concreto desde el punto de vista tántrico, como otro tratado antiquísimo que es la *Tabla Esmeralda* o la propia *Ley del Telema*.

*La Calumnia de Apeles*, de Botticelli (1495), representa el juicio al que se somete el propio artista, basado en intereses muy circunstanciales, como le ocurre al inculpaado retratado, mientras que la Verdad no es parte activa del juicio, pues ni tan siquiera es percibida.

En cuanto a Heráclito, el filósofo que llora por Rubens, en 1682, representado como complementario del Demócrito, el filósofo que ríe, burlándose por lo que su opuesto llora, representan la *Coincidentia oppositorum* indicada por Heráclito en la *enantiodromía*. Paralelismo del *theatrum mundi* con la idea de tragedia de Nietzsche, y la crítica a los griegos por la canonización de la belleza. A lo que el personaje de Toska alude con la pieza final, *Nadie se baña dos veces en el mismo río*.

En *La primavera* de Botticelli destacan las tres gracias correspondientes a los tres estadios del ciclo energético que rige el universo: emanación, vivificación y ascenso; o donación, aceptación y devolución, según Edgar Wind en *Los misterios paganos del Renacimiento*

(1972). A ellos hace referencia el médico que diagnostica la sinestesia a Kai, afirmando que, a través de ella, es capaz de llegar a último estadio, el de la conciencia desde su mortalidad. Al cubrirse, la Venus vestida de *La primavera* representa lo terrenal de la mujer, la pérdida de su pureza, de su divinidad, que, por el contrario, se ve destacada en *El Nacimiento de Venus*, con su figura desnuda, engendrada por la unión de materia y espíritu. A su vez, una es el espejo de la otra, puesto que el reflejo del amor divino se traduce en la sexualidad humana, un lenguaje al que llamamos erotismo.

La mirada ausente de la Venus en el cuadro de Botticelli, como la de Toska en su existencia, recuerda a la leyenda de la muchacha de Corinto que dibujó a su amante a fin de retener su imagen con ella. Así se pone de manifiesto que dicha imagen es la presencia simbólica de su ausencia, representada vicariamente, destinada a interpelar de forma visual la semiosis de su observador. En última instancia, dicha simulación hace que el parecer sustituya simbólicamente al ser y que esa diosa de la pasión, que se encuentra en lo profundo de todos los seres, cada vez esté más oculta e impenetrable.

En un paralelismo con la visualidad imperante en la *hipermodernidad*, cubrimos la pureza de las cosas haciéndolas vulgares, así como a la Venus. De esta forma, la conducta voyeur del protagonista, Kai, puede explicarse como una práctica de un rango más amplio que el referente a lo sexual, que corresponde en definitiva a la satisfacción de la libido visual, de `ver` todo cuanto está oculto. Es indiscutible que, desde el origen de los tiempos, el ser humano ha buscado instintivamente satisfacer esta pretensión, pulsión, necesidad, impulso o como queramos denominarlo. Así, el individuo recurre a determinados artefactos que aumentan la capacidad de sus propios ojos; en el caso de Kai, a través de su cámara. A lo largo de la historia podemos reparar en la ambición de Galileo, con el telescopio, o de Janssen, mostrándonos el universo a través del microscopio: ambos son mundos inmensos que no podemos observar a simple vista y, aun al hacerlo, nos siguen pareciendo un misterio que no tenemos capacidad para resolver, un enigma de los arcanos tal que no podemos sino atravesarlo.

La presencia de África nos recuerda el espacio originario de la vida, en el desierto del Kalahari, concretamente en el monte del Kilimanjaro, donde se ubica míticamente la caja de Pandora. Por ello, Kai tiene un despertar de conciencia en ese lugar, así como Toska se plantea qué sentido tiene su ser conversando con aquel chico africano en la clínica de fertilidad, resistiéndose a pensar que la vida solo se reduce a un ciclo ya determinado de nacimiento, reproducción y muerte, que solo al cuestionárselo ya supera esa dualidad,

creando otra alternativa. “Pienso, luego existo”, de Descartes, o “Siento, luego existo”, de Hume. ¿Qué fue antes el huevo o la gallina? ¿Realmente importa? Sentir es una condición que sin duda nos acerca a la realidad, pues ¿qué sería de nosotros si fuésemos como Tomoko en *The Ghost in the Shell* (Masamune Shirow, 1989-1990), con nuestra conciencia encerrada en un cuerpo mecánico insensibilizado? Nuestros sentidos son nuestra concordia para adaptarnos al lugar donde estamos, pero, a su vez, pensar forma parte de sentir, y ambos modos construyen nuestro ser.

La rosa seca y la rosa viva indican que, cuando se abre el libro, se retorna fresca, porque es leída, representando el renacer; en cambio, si se cierra y se deja de leer, muere, lo que viene a decirnos que escribimos nuestra historia en el presente. Sin embargo, no es así en el modo convencional que entendemos del tiempo y al que aluden los mitos de *collige virgo rosas* o *carpe diem*, que invitan a `derrochar´ el momento de manera impetuosa. En cambio, refiere más a la orientación que corresponde a *tempus fugit*, con el `aprovechamiento´ de ese tiempo de forma reflexiva, haciendo que la rosa no sea una y cortada con un periodo escaso de vida, sino una guirnalda sembrada, de modo que ese disfrute se viva no en instantes, sino de manera continua. Asimismo, la rosa es el símbolo de Afrodita por excelencia, como las palomas que vuelan en la escena – 2 –. Y también hay un guiño transtextual a la obra de Umberto Eco *El nombre de la rosa* con motivo del planteamiento de los conceptos significado y significante cuando Toska plantea: “¿Qué importa el nombre de la rosa si no sabes cómo huele?”, que sirve como el *tagline* de esta historia.

#### 3.4.Simbología de secuencia de animación muda – 6 / 9 –

El contenido codificado en esta primera parte se descifra a lo largo del resto del largometraje, pero en él se contiene toda la información de manera implícita.

El agua cumple una función simbólica dual, puesto que el agua estancada en la secuencia de animación conforma un espejo que no refleja, sino que distorsiona la realidad, y la corriente del río, con agua fluyente, junto con las lágrimas que provocan dicho movimiento, rompen la frontera que provocan los reflejos, haciendo que este elemento pase a ser un portal a la realidad. Es clara la alusión a Heráclito: “no se puede bañar dos veces en el mismo río porque en su más íntima profundidad el ser humano comparte el destino del agua fluyente”. Por otra parte, Heráclito es frecuentemente representado como

el filósofo que llora, compungido por la condición humana, tal como se representa el dolor existencial de Toska, con el que se pretende caracterizar su inconformidad con los reflejos de sí misma que la hacen disolverse, a riesgo de hacer que desaparezca. Entendemos que la función del dolor es evitar ese fin, actuando como tierra para la semilla de su conciencia:

El dolor puede inundar la conciencia como una crisis llena la portada del diario. El sistema de prioridad proporciona a ciertos acontecimientos —los que afectan a la supervivencia— un acceso rápido al interior. Seguridad y supervivencia tienen prioridad (Ornstein y Sobel, 1987: 42).

Cuando sientes dolor, es difícil mantener el interés en otras cosas. Sientes que nada es más importante que encontrar la manera de detener el dolor. Por eso es el dolor tan poderoso: porque hace difícil pensar en otra cosa. El dolor simplifica tu punto de vista. [...] El poder que tiene el dolor de distraernos de nuestras otras metas no es accidental; es la manera como nos ayuda a sobrevivir (Minsky, 1985: 37).

La reescritura de la Donna Angelicata petrarquista bajo las directrices del amor cortés se produce cuando, antes de desaparecer al observar su reflejo, pese a los intentos de Kai de volver a formar sus trazos, ella le sugiere que dibuje una flor que este pincela y se la acerca a su mano. Así se da cuenta de que no es necesario que algo deba reflejarse para que sea supuestamente real, sino que, al imaginarlo en el paisaje del pensamiento logrando trasladarlo de la mente al corazón, se hace posible a través de las pasiones, el detonante de la voluntad humana. Por ello, dota de su flor no a quien se la quita sino a quien se la da, con la doble connotación que hace corresponder esa flor con su libido, pero no con su condición virginal como representaba la Donna convencional. Una vez los personajes se han mostrado tal cual son, atraviesan el espejo del agua donde no necesitan reflejarse para ser.

En este caso, los ojos recordados como `espejo del alma´ han evitado que esta se vea, configurando la metáfora del pintor que no puede pintar a su musa y se mezcla con ella. Y el pez que la Venus dibuja en la espalda de Kai —elemento real que se manifiesta en el filme como un antojo de nacimiento formado por lunares— representa no solo su unidad y transformación dentro de ese nuevo hábitat donde respiran, sino que, a su vez, es el símbolo de infinito `∞´.

Al volver a la realidad, Toska representa a través de su libro de poemas la introspección —eros— que Kai decodifica, muestra y a la que da forma —logos— en lo que viene a ser el ciclo de la Hermenéutica.

### 3.5.Simbología escena – 43 –

Con esta escena se tratar de explicar la tensión constante del ser humano con su parte pasional y lógica, atribuida de forma generalizada al género, masculino y femenino de forma errónea, contribuyendo a que la cultura `deforme´ la naturaleza del individuo en muchos casos: «demasiada animalidad desfigura al hombre cultural y demasiada cultura crea animales enfermos» (Jung, 2000: 18).

Ambos personajes han dejado a un lado su escepticismo al despertar sus pasiones cuando se encuentran, ebrios en sus fantasías, sin establecer diferencia entre la ficción y la realidad, si es que acaso la hay. Toska intuye que Kai la mira y exhibe aquello que siempre oculta, buscando en él el reflejo que quiere que el espejo le devuelva. El placer que genera a ambos el mirar y ser mirado, sin controlar que los roles van cambiando hasta no saber ya quién mira a quien ni desde qué parte, hace que se cumplan los preceptos de la *Tres Gracias* que rigen el universo, donación, aceptación y devolución. Se representa a través de la masturbación de Toska, que simboliza el renacer de ella misma, un acto para sí — imagen que expondrá Kai con el título *La muerte del Carpe Diem*—, pero también para él, pues la energía que proyecta tiene consecuencias sobre lo que le rodea. Dicho acto, manifestado como una experiencia extracorpórea, metafísica, construye una alegoría del amor como la más pura manifestación artística. En ella, el poema no ha sido el sexo, sino su metáfora, donde cada uno de ellos ha podido ser individuo bajo ninguna apariencia y, al desaparecer dicha apariencia, han podido ver que sus deseos eran los mismos, lo que provoca su unión sin que tengan que inventarla. Este ciclo culmina en el acto de Kai cuando muestra al mundo el arte escondido de Toska, guardado en las páginas de un libro, que esperaba ser leído, así como ella, cuya generosidad merece que se le devuelva.

La pulsión escópica de la que no nos podemos desprender, una pulsión que se caracteriza por su necesidad de introspección que alimenta el afán de saber, que nos hace querer mirar qué hay tras un espejo al observar lo que se ve, especulando, donde quizá tras esa hipótesis, logremos reconocernos. Es lo que ocurre en esta escena, donde Kai representa a Hermes tras el reverso de ese espejo, tan indefinido y oscilante, al observarla mientras

se masturba, donde Toska no padece angustia escópica alguna, precisamente porque escapa del edificio panóptico del patriarcado, disfrutando ella misma, haciendo disfrutar a él, sin saber qué placer se generó primero. No es una *femme fatale* al uso, en el sentido que le daría el patriarcado como objeto erótico base del deseo masculino, cuya mirada es el único elemento activo donde el espectador espera identificarse y obtener la máxima gratificación hedonista, falsamente liberadora cuando se pretende hacer de nuestro cuerpo un símbolo apartado de su naturaleza y pragmatismo que queremos dominar y creemos que podemos hacerlo. En esta escena, el objeto no es objeto ni carece de goce. Tampoco Kai es una actualización de Pigmalión dando vida a sus expectativas bajo el nombre de Galatea. Toska no es reificada y reducida a "la figura sin volumen ni movimiento" de una fotografía. Kai es consciente de que no dispone de su creación, pues él no había creado nada. El nulo sentido de pertenencia que Kai manifiesta con respecto a Toska no corresponde al perfil de un pervertido que reprime sus deseos, pues los muestra y la ofrece al mundo, no lo priva de ella. Por ello, la percibe como la *donna angelicata* que escapa del cuadro, dotándose del privilegio del movimiento y del volumen que se pierde al establecerse un canon. En la escena no se representa una sugestión de Kai, como sucede en la secuencia de animación, pues esta secuencia ya nos dio la información necesaria y la herramienta para decodificar este guion. El hecho de que esa ensoñación no vuelva a repetirse en toda la historia para mostrarnos la forma en que ve las cosas el protagonista, no es sino para invitar al espectador a que imagine lo que él ve, siendo este el mismo proceso que sucede con la lectura, parte ineludible de esta construcción donde se ha pretendido coligar el sentido de la vista con la imaginación, cuya conexión se encuentra hoy día radicalmente perdida.

Actualmente se habla del fenómeno de *hiperrealidad visual*, otro neologismo que no viene más que a afirmar que `una imagen dice más que mil palabras´, porque la imagen es rígida, más resistente a la domesticación de la palabra, que por el contrario posee gran plasticidad. Sin embargo, a través de esta escena se apela al error de abusar de una imagen referencial, básica, primigenia, meramente con afán reproductivo, básica en cualquier especie que conforma un cliché visual. Visto así, el mono derivaría del ser humano por involución y no al contrario, ya que la sexualización está teniendo consecuencias nefastas para una población que se ajusta al propio marco que la sociedad le suministra: los roles. Un ejemplo radical en este caso son los transexuales, al dividirse el ser humano en géneros, femenino y masculino, el repertorio queda reducido a penes y vaginas y los

comportamientos asignados a cada cual. Parecería así que no podemos ser nada más y, si no, estamos perdidos, pero, ante todo somos personas. La mujer y el hombre no son metonimias. Ese es el principal problema de las medidas de igualdad actuales que no hacen sino subrayar aún más estas diferencias, causar división, creando a su vez una falsa diversidad con la infinita categorización LGBTTI+..., donde ni siquiera un sexo u otro determinan la práctica sexual, y tampoco se trata de desprenderse de las diferencias sexuales, sino modificar su enunciación, puesto que lo ideal es que esas diferencias sean vistas como matices complementarios sin subyugar un sexo a otro, en una unión como la que Kai y Toska representan por encima de su sexo.

### 3.6.Simbología escena – 47 –

Esta escena puede llegar a ser violentamente explícita, con un espejo que lo amplifica, lejos de la idealización. Su veracidad, el roce de lo pornográfico, de lo sucio en esta escena suponen revelar todo lo que hay que revelar al espectador, ocupando una posición más voyerista que el personaje protagonista, mientras que su goce es inexistente. Cuando los personajes dotan de sentido aquello que ven, salen de la parálisis que, de alguna forma, también ha vivido el espectador ante la visualidad de la escena. En este sentido, es magistral la técnica empleada por Hitchcock en *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954), donde el espectador se da de bruces con su pasividad, su adicción a la satisfacción de lo ajeno. Contemplativo, en esa mirada sus deseos se unen con lo que ve, reemplazando la acción por una mirada que no es recíproca —como sucede en la escena – 17 – que en la vertiente más radical del observador, explicaría el uso del burka islámico—, constituida en un fin, aplicándose el mínimo esfuerzo intelectual y la máxima gratificación sensualista. Baudrillard lo define como “seducir es morir como realidad y producirse la ilusión” (2005:69). De esta forma se olvida que la mirada es solo un medio que permite al sujeto comprender que el objeto también es un sujeto, tal como esta escena pretende decirnos.

Ni Toska ni Kai ocupan un lugar como objeto de deseo del otro. Ella escapa del `efecto cámara´ participando activamente en la construcción de esa mirada, mientras él desconoce que lo hace. Esa falta de instigación provoca que los deseos de ambos se entrelacen y que aquella mirada, vista desde distinta perspectiva, signifique lo mismo para ambos, atribuyendo a esa sensación una imagen, como se haría al dotar de acepción a una

palabra para que obtenga algún sentido. De esta manera se rompe el esquema convencional memorístico, pues evocan antes la sensación que la imagen que han visto.

La mirada, por lo tanto, es un lugar donde anidan sexualidad y muerte, pero esta muerte puede ser vencida a través de la especulación del intelecto. La mirada no es sinónimo de visión, no está en los ojos del sujeto, sino que está en su modo de percepción, en su cerebro, que es precisamente lo que nos convierte en seres humanos. Los colores no están en los objetos, se configuran en el cerebro, así como la perspectiva que, operativa en este órgano desde hace milenios, no fue descrita hasta hace relativamente poco, en el Renacimiento, concretamente por Brunelleschi quien constató que la convergencia de líneas genera la impresión de profundidad. Paradójicamente, el fenómeno de la perspectiva no fue comprendido hasta entonces, así como hoy día aún nos cuesta saber si los demás nos ven del mismo modo que nos vemos a nosotros mismos y si ellos se ven del mismo modo en que nosotros los vemos. Nuestros ojos solo envían imágenes codificadas en impulsos eléctricos, la siguiente tarea es del cerebro, del que sabemos muy poco, pues ni uno mismo sabe qué pasa en el suyo propio.

Es frecuente que todos padezcamos una disonancia de nuestra visión de la realidad donde lo que miramos nunca es lo que deseamos ver. Pero en el caso de los protagonistas es como si sucediese este milagro mirándose desde allí donde se ven, aun así cumpliendo con la premisa de que vemos a partir de ser mirados. Tal es el anhelo de Kai, que representa en su gesto de hacer que Toska no aparte la mirada de aquello que ambos están viendo en el espejo mientras hacen el amor, desde un mismo punto, que pueden ver desde cualquier parte, como metáfora de su conexión que le sacude emocionalmente. Según Jung en *Psicología Analítica*, el mundo puede observarse de dos modos, bien mediante la observación que brinde únicamente información objetiva sobre lo observado, o mediante la observación que genere una alteración emocional en el observador, en cuyo caso se han fusionado y se ha superado la dualidad.

### 3.7.Sentido de los poemas visuales y recitados

A través del complejo proceso neuronal que conlleva advertir la mirada del otro de forma magnética, cuando se observan Toska y Kai, se plantea la existencia de esta energía invisible que conecta a ambos personajes en el tiempo y espacio, ya que los iguales se atraen. Explicado con un símil, viene a ser como dos pianos en una misma habitación, al

vibrar la nota más alta de uno hace vibrar al otro, lo que no es magia sino resonancia simpática. Este fenómeno ocurre también con la energía de nuestros pensamientos y estos, a su vez, atraen circunstancias y a personas, que reflejan la persona que somos.

Las escenas donde ambos protagonistas tienen relaciones sexuales con otras personas antes de haberse conocido no solo representan el uso de su sexualidad de forma programada como una rutina de gimnasio. También son otro ejemplo simbólico de la *petite mort*, mediante la cual buscan superar la dualidad entre lo corpóreo y su espíritu, pero, al valorar su deseo mismo más que aquello sobre lo que lo proyecta, la confirman, subyugando un deseo sobre otro, confundiendo el único modo en que se logra, la equidad. Y en su necesidad para escapar de la angustia existencial que padecen, aceptan cualquier sucedáneo que se le presente, cuando no lo buscan, a fin de alimentar esa ilusión, al cual se aferran y con el cual buscan sustituir el sentido que no encuentran. Esa es la ilusión del sexo mientras se mantienen sumergidos en él si es que logran bucear siquiera, que al poco desaparece para recordarles con un golpe seco el vacío existencial al que se han arrojado sin darse cuenta.

En *La odisea, no la de Homero*, recitado en escena – 36 –, se alude a la crítica de Platón hacia Homero en el sentido de que los sujetos del poema no son personajes abandonados a su suerte sin que su acción los llevase a algo, pues ellos disponen de su destino en sentido estoico<sup>9</sup>, obrando en él, al ser conscientes. El sentido erótico de este poema guarda coherencia con la `sincronicidad`, que no sincronía, definida por Jung en su obra del mismo nombre, “sincronicidad como una relatividad del espacio y del tiempo condicionada por la mente [...] producto de pura imaginación de ideas causales que revela la estructura de lo que las produce, que es el inconsciente” (Jung, 2015: 19); en esencia, su contrapartida determinista.

La escena – 33 –, donde la Luna aparece perdiendo su imponente en una imagen, es un paralelismo de lo que ocurre con las palabras, la levedad del lenguaje. Si, a lo largo de los siglos, la Luna ha simbolizado lo que se ha pretendido que el lenguaje sea para el que escribe, ahora se ha empequeñecido su importancia, como lo hace la Luna al intentar mantener en una foto todos sus detalles.

---

<sup>9</sup> La influencia de las circunstancias y los estados del individuo son llamados destino por los estoicos, factores que revelan la causalidad de los hechos.

*Nadie nada dos veces en el mismo río*, en la escena – 52 – que da fin a la película durante los créditos, reanuda toda la simbología presentada a lo largo de la obra, a modo de conclusión. El agua en forma de lágrimas alude a la tristeza que te obliga a ahondar en tu interior para intentar recordar qué se es y por qué se está donde se está, pues solo entonces eres libre. Pero más sentido aún revela el modo en que ambos personajes se lo cuentan, cuando Toska pide a Kai que cierre los ojos para que imagine, haciendo uso de la capacidad de enfocar imágenes con los ojos cerrados, que es lo que significa realmente la Visibilidad: pensar con imágenes, pero no que esas imágenes nos eviten pensar; solo entonces sabes usar tus ojos, sea donde sea que los enfoques, una imagen o una palabra, una película o una novela.

### 3.8.Sentido de la pulsión escópica

El objetivo de los protagonistas durante el desarrollo de la historia es `ver´, metafórica y literalmente, salir de la cámara oscura de revelado donde solamente sienten que se han hecho una ligera idea de lo que es mundo. Este primer prototipo de cámara oscura podría considerarse que fue la caverna de Platón, mito que fundamenta principalmente la idea conceptual de esta película. Asimismo, se alude a las míticas leyendas del fotógrafo que roba el alma de aquellos que retrata y con ello se plantea si el abuso de la imagen en la actualidad no está creando ese `efecto cámara´ en la sociedad.

El origen de la frustración representativa a través de nuestra imagen parte del Génesis, cuando la creación del hombre se estableció “a su imagen y semejanza”, resultando así una ambición arrogante en el hombre al cual no le concierne dicha función. Tal superstición forma parte de numerosas culturas a lo largo de la historia, de lo que es ejemplo el propio Corán, exento de imágenes. El vudú junto con la creencia de que las cámaras y los espejos roban las almas se basa en la idea de un tipo de magia simpática, que postula que aquello que se hace a la imagen de un sujeto afecta realmente a tal sujeto. Otro ejemplo que se fundamenta en esta misma idea son las pinturas infamantes, penalizaciones icónicas con intención de humillar, a fin de hacer justicia cuando no quedaba ningún recurso legal disponible. Actualmente, esto no ha dejado de ocurrir de alguna forma, aunque en la vertiente contraria, cuando abrimos las redes sociales y se realizan construcciones de uno mismo que quisieran que fuesen reales, esperando algún milagro sin que se tenga que hacer nada, confiando en esa magia simpática que solo

atrae lo que proyecta. En este sentido, la teoría del espejo — desde el punto de vista de la psicología — muestra una forma de proyección hacia el exterior egocéntrica que “nos protege” de nuestro interior. Sin embargo, en desequilibrio, acaba desdoblado al individuo de su propio ser, favoreciendo el efecto cámara a fin de crear una apariencia que se adapte al medio donde se está, creando una personalidad que emerge fundamentalmente del ego, paradójicamente muy desligada de sí mismo. La dificultad para acceder al conocimiento de nosotros mismos que antes se debía a las represiones ahora continúa en la ignorancia por sobreexposición. El exhibicionismo no es una herramienta de destape, sino de ocultación.

#### 4. Dificultades y soluciones

(...) dicen muchas cosas bellas, pero no las comprenden. Así me pareció también el sentimiento de los poetas. Me di cuenta que, por esta causa, los poetas creen que son más inteligentes que los demás hombres, y no lo son (Apología de Sócrates, Platón, 1982: 56).

La apariencia de artificiosidad siempre florece cuando se mencionan cosas sublimes. En una esfera metafísica como es el amor, hay que tener precaución cuando quieren tratarse ideas como esta a tal nivel de abstracción. Sin embargo, la realidad es que toda obra artística procede de un acto sublime que supera la ficción, aunque a veces la traducción es equivocada, o quizá imposible. Por ello, la dificultad mayor ha consistido en simplificar y plasmar conceptos muy abstractos en hechos concretos, que no dejan de pertenecer a la parte más profunda del inconsciente de todo individuo, evitando que se pierdan en lo abstracto o peor aún, en las explicaciones, que es como desacralizar un misterio, reduciéndolo a una ley evidenciable. Es curioso lo difícil que es la construcción de un planteamiento metafísico, pero lo fácil que resulta su demolición. De tal manera, se ha propuesto la idea de mezclar animación con imagen real, como formatos indispensables para poner de manifiesto el mundo introspectivo de los personajes dentro de una realidad alterada. Este recurso facilita la comprensión y el acercamiento del espectador hacia los personajes, los cuales normalizan sus fantasías hasta el punto de hacerlas realidad. De esta manera, el debate sobre el concepto de ficción se abre a través de esta trama meta-artística.

Por ello, sin tratar de dirigir el guion a un género fantástico, dicha fantasía es evocada a través de la secuencia de animación, tan significativa y con sentido por sí misma, lo que la dota de una condición fragmentaria, además del estilo poético por el que se caracteriza

la obra en general. Por otra parte, se ha querido fusionar el género novelesco escrito con el cinematográfico visto en escena, usando recursos de ambos para implicar las capacidades requeridas para decodificar dichos formatos. Esto ha supuesto mucha incertidumbre durante la creación y seguramente mucha imprecisión en el resultado ya sea por falta de tiempo, experiencia o talento.

## 5. Resultados

Esta obra habla de muchas cosas a través de sus muchos detalles, pero una de las más importantes, en la que no se ha profundizado hasta ahora en esta memoria, es la importancia que sugiere del lenguaje en los seres humanos. Siendo todos artistas, aplicamos el pensamiento crítico sobre el conocimiento del que nos ha dotado, inventando, cada vez que lo interpretamos y lo manipulamos, puesto que “el arte se define por su carácter mediador y necesariamente manipulador, y que toda imagen es una representación plástica de una representación mental o sensorio-mental del artista” (Gubern, 1996: 36).

Toska representa la incansable angustia de todos que nos hace cuestionar todo hasta el incordio, crisis severas que tenemos alguna vez o con más frecuencia, que hacen que vivir ya sea un arte de por sí. Así se manifiesta cuando en la escena – 19 – declara que “el artista es solo un practicante de introspección de conciencia, donde, sin sucumbir al peligro que esto conlleva, puede ver la virtud de la vida miserable en la que se encuentra” tratando de calmar su angustia existencial. Y lo consigue a través de las metáforas: ¿para qué sirven las metáforas? Para evitar la imprecisión del lenguaje y que no se produzca una divergencia entre nuestros actos y pensamientos. Una metáfora es ese cruce, entre lo abstracto y lo visible, “donde somos lo que debiéramos ser, es donde las palabras significan cosas, y donde nosotros significamos algo” (escena – 39 –). Ahí radica la importancia del lenguaje, cuando, al tratar de buscar una respuesta, prácticamente todos hacemos uso de la creatividad para buscar una metáfora que una los dos estadios, el reverso del espejo en el que nos reflejamos. Y nos une al mundo donde estamos. Esto no puede conseguirse si hacemos un uso del lenguaje como si nuestra mente se redujera a un traductor automático, entendiendo erróneamente, y perdiendo matices. Hasta el momento no se ha podido imitar la creatividad humana con un software, tampoco se ha podido crear una conciencia artificial que sea consciente de su existencia. La literatura, entonces,

seguirá respirando si se propone contar algo más que lo que se escribe, de mirar más allá de lo que se ve, aunque no sea realizable, pero trate de entretejer una visión conjunta, no limitada en el `yo`, ofreciendo humildes palabras a la voz que no habla. Puesto que aún no desarrollamos un artilugio que posibilite la telepatía, más allá de la sincronía neuronal comprobada nos queda la literatura. Y este proyecto ha sido un intento de tributo más.

Todos somos voyeurs queriendo satisfacer nuestras ansias de saber, que se traducen en dicha pulsión escópica, nuestra mirada misma inquiriendo lo que no puede verse, pues el acto de indagar sobre aquello que no puede verse, devuelve a aquello que miramos su totalidad.

### Bibliografía

Alconada, H. (2020). *Debatir sólo sobre ciertas ideas nos garantiza la ignorancia*. En La Nación [En Línea] 16 de agosto, 2020 - <https://www.eltiempo.com/mundo/debatir-solo-sobre-ciertas-ideas-nos-garantiza-la-ignorancia-pinker-529884>

Baudrillard, J. (2005). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.

Calvino, I. (2017). *Seis propuestas para el próximo milenio*. QualityEbook. Disponible en: [https://audiocreativa.files.wordpress.com/2017/03/calvino-italo\\_-seis-propuestas-para-el-proximo-milenio.pdf](https://audiocreativa.files.wordpress.com/2017/03/calvino-italo_-seis-propuestas-para-el-proximo-milenio.pdf)

Camus, A. (2012). *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial.

Chávez H. F. Polia, M. (2002). *Mio padre mi disse: tradizione, religione e magia sui monti dell'Alta Sabina*. Rímìni: Il Cerchio.

Debord, G. (1967). *La Société du spectacle*. París: Buchet-Chastel.

Deleuze, G. (1986). *Foucault*. París: Minuit

Dilts, R. (1998). *Cómo cambiar creencias con la PNL*. Málaga: Sirio.

Dilts R. (2003). *El poder de la palabra*. Barcelona: Urano.

Dilts. R. (1998). *PNL: Identificación y cambio de creencias*. Barcelona: Urano.

Evola, J. (1997). *Metafísica del sexo*. Palma de Mallorca: Sophia Perennis.

Fromm, E. (1991). *Del Tener al Ser*. Barcelona: Paidós.

Fromm, E. (2000). *El arte de amar*. Barcelona: Paidós.

- Fry, H. (2019). *Hola mundo: cómo seguir siendo humanos en la era de los algoritmos*. Barcelona: Blackie Books.
- Gadamer, H.G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, H. G. (2001). *Verdad y método*. Antología, trad. Manuel Olasagasti, Salamanca: Sígueme.
- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gubern, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama.
- Gubern, R. (2000). *El eros electrónico*. Madrid: Taurus.
- Gubern, R. (2004). *Patologías de la Imagen*. Barcelona: Anagrama.
- Gubern, R. (2017). *Dialectos de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Jung, C.G. (1983). *La psicología de la transferencia*. Barcelona: Paidós.
- Jung, C.G. (2000). *Sobre el amor*. ePub base r1.1: Trips.
- Jung, C.G. (2015). *Sincronicidad*. ePub base r1.2: RLull.
- Lipovetsky, G. (1983). *La era del vacío: ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2016). *De la ligereza*. Barcelona: Anagrama.
- Liotard, J-F. (1996). *Moralidades Posmodernas*. Madrid: Tecnos.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. París: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (2003). *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard.
- Nietzshche, F. (1990). *La verdad y mentira extramoral*. Madrid: Tecnos.
- Pinker, S. (2012). *El Instinto del Lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- Planck, M. (1942). *La conoscenza del mondo físico*. Turín: Einaudi.
- Tennov, D. (1979). *Love and Limerence: The Experience Of Being In Love*. Lanham: Scarborough House.