FACULTAD DE PSICOLOGÍA

EL CAMBIO ESPIRITUAL:
Una mirada comparativa desde la psicología y el cine.

Memoria para optar al Grado de Licenciado en Psicología.

Alumnas:

Juliana Gutiérrez Martínez

Sofía Lydiatt Elton

Javiera Vildósola Espaliat

Profesor Patrocinante: Eduardo Llanos Melussa

Asesor Metodológico: Eduardo Llanos Melussa

Santiago, Chile

Diciembre 2011

Te ruego lo más que puedo que seas paciente
yendo hacia lo que no está resuelto en tu corazón
y que aprendas a amar las mismas preguntas
como habitaciones cerradas.
O como libros escritos en lengua extranjera.

No busques las respuestas que no se te pueden dar
porque no serías capaz de vivirlas.
Y el asunto es vivirlo todo.

Vive las preguntas ahora,
acaso entonces, poco a poco,
casi sin darte cuenta,
a lo largo de un día lejano
vivirás la respuesta.
(Rilke en Zohar y Marshal, p. 271)

Agradecimientos

A nuestras familias y en especial a la familia Vildósola-Espaliat por acogernos en su hogar y acompañarnos en el proceso.

A Eduardo por confiar en nosotras, desafiarnos y darnos la oportunidad de desarrollar este proyecto. Agradecemos profundamente la oportunidad de experimentar un proceso de aprendizaje comunitario y que nos haya mostrado la belleza que hay detrás de investigarse a través de la investigación.

Al grupo del seminario de tesis, por los diálogos e instancias compartidas y por estar ahí. Especialmente a Sebastián San Martín, quien nos propuso las dos películas aquí analizadas.

Agradecemos los innumerables momentos compartidos entre nosotras, que nos permitieron disfrutar aun más el proceso de trabajo y fortalecer la amistad.

Agradecemos al regalo que fue escoger el tema del cambio espiritual, ya que nos impulsó a ver la vida de una manera distinta. Y a la vida misma por unir nuestros caminos.

Índice

Agradecimientos 3

Resumen 6

Introducción 7

Presentación 7

Definición del problema 8

Objetivos 9

Relevancia 9

Marco metodológico 11

Carácter de la investigación 11

Muestra o corpus 11

Planos de análisis psicocinematográfico 11

Marco Teórico 17

1. Espiritualidad 18
1.1 Inteligencia espiritual 19
1.2 Crisis de sentido 20
1.3 Espiritualidad y psicología. 22
1.4 La cualidad sanadora de la espiritualidad. 24

2. Aprendizaje 30
2.1 Aprendizaje I 30
2.2 Aprendizaje II 30
2.3 Aprendizaje III 31

3. Cambio 33
3.1 Cambio 1 35
3.2 Cambio 2 35
3.3 Estadios del cambio 36
3.4 Cambio y espiritualidad 38
3.5 El rol del "otro" en los procesos de cambio. 40

Análisis psicocinematográfico de *Final de partida* 42

Ficha técnica 42

Sinopsis 42

1) Plano intersubjetivo 43

2) Plano intrasubjetivo 46

3) Plano transubjetivo o ético existencial 50

4) Plano ideológico 53
5) Plano simbólico 57
6) Plano estético 60
7) Reflexión metacognitiva 61

Análisis psicocinematográfico de *Un cuento chino* 64
Ficha técnica 64
Sinopsis 64
1) Plano intersubjetivo 65
2) Plano intrasubjetivo 69
3) Plano transubjetivo o ético existencial 72
4) Plano ideológico 76
5) Plano simbólico 79
6) Plano estético 83
7) Reflexión metacognitiva 85

Comparación de las películas: hacia el discurso cinematográfico 88
1) Plano intersubjetivo 88
2) Plano intrasubjetivo 90
3) Plano transpersonal o ético existencial 92
4) Plano ideológico 96
5) Plano simbólico 99
6) Plano estético 101

Comparación de los discursos psicológico y cinematográfico 105

Conclusiones y reflexiones personales 113
Futuras investigaciones 117

Referencias 119

Resumen

El cambio espiritual: Una mirada comparativa desde la psicología y el cine.

Alumnas: Juliana Gutiérrez Martínez, Sofía Lydiatt Elton, Javiera Vildósola Espaliat.

En el presente trabajo se indaga en el concepto de cambio espiritual a través de distintas áreas de la psicología y disciplinas adyacentes, con el fin de generar un discurso psicológico acerca de dicho cambio. Este discurso se contrasta y compara con el discurso del cine, el cual es obtenido a través del análisis psico-cinematográfico de dos filmes: “Okuribito” y “Un cuento chino”. A través de esto, se genera un análisis comparativo entre el discurso que tiene la psicología y el cine sobre el cambio espiritual.

En líneas generales, abordamos el discurso de la psicología a través de lo planteado desde el humanismo transpersonal, el enfoque sistémico, el existencialismo y el psicoanálisis entre otros. En cuanto a las disciplinas adyacentes, se aborda los conceptos cristianos de metanoia y conversión, y conceptos orientales de cambio desde lo expuesto por el maestro espiritual Rimponché.

A través del análisis comparativo de las películas encontramos que ambas plantean la posibilidad de cambio de manera más o menos similar, de lo que podríamos deducir la existencia de un discurso cinematográfico unificado. En cuanto a la comparación entre el discurso obtenido desde el cine y el planteado por la psicología, encontramos que ambos postulan la necesidad de ciertos elementos subyacentes al cambio, como por ejemplo un proceso personal precedente y la presencia de otro catalizador, entre otros.

Key Words: cambio espiritual, cambio, espiritualidad, aprendizaje, permanencia, integración, psicología, rol del otro, sentido, vida, muerte, unidad.

Introducción

Presentación

La siguiente investigación pretende hacer un análisis comparativo entre los discursos tanto del cine como de la psicología, sobre el cambio espiritual.

Como han comprobado y establecido la psicología, la biología y tantas otras ciencias, el ser humano vive constantes cambios, lo que nos incita a pensar que la vida humana se estructura a través de dichos cambios: pasamos de ser pequeños niños dependientes de nuestros padres para transformarnos lentamente en adultos autónomos. Así, a lo largo de nuestras vidas se viven distintos tipos de cambio. Por un lado, se encuentran los cambios vitales y evolutivos; por otro, están algunos tipos de cambio que van más allá de los recién nombrados, puesto que se relacionan con transformaciones subjetivas del ser.

Con esto queremos decir que nos interesa explorar lo que en esta tesis se nombrará como "cambio espiritual", que se relaciona con aquel aprendizaje de tercer grado que Bateson describió como una "reorganización profunda de carácter" (Bateson, 1998, p. 331). Suponemos que lo anterior implica un cambio radical e integral, en el sentido de que abarca las distintas dimensiones del individuo y lo lleva a encontrarse consigo mismo.

En esta búsqueda de lo que es el cambio hemos encontrado que la tradición oriental ha retratado más exhaustivamente los procesos de transformación que la tradición occidental. Oriente se ha centrado en el desarrollo de la espiritualidad, área que ha sido un tanto descuidada por occidente, que ha preferido centrarse en el desarrollo de la psicología desde la intelectualidad. Como lo plantea Welwood (2002), ambas disciplinas se necesitarían y para lograr ese despertar que implica el cambio sería interesante y conveniente una complementación entre lo que nos enseñan ambas perspectivas.

Para entender el concepto de cambio espiritual intentaremos integrar principalmente dos conceptos: el de cambio 2 estudiado por Watzlawick y el de aprendizaje 3 de Bateson. Dichos autores son representativos del enfoque interaccional o escuela sistémica en psicología.

Por otra parte, intuimos que todo cambio implica crisis: desde los cambios hormonales que sufre un adolescente, hasta los más complejos cambios estructurales que experimenta quien atraviesa por el proceso de cambio espiritual.

A partir de esto es que surgen las siguientes interrogantes: (1) Si el cambio es reestructurar desde el mismo sujeto, y a la vez todo cambio tiene un reverso, que es la persistencia (Watzlawick (1992), ¿qué es entonces lo que cambia? (2) ¿Qué dimensiones del sujeto están involucradas en el proceso de cambio? (3) ¿Cuál es el lugar de la crisis en el cambio: está a la base de éste, es la consecuencia o es que acaso el cambio es una crisis en sí mismo?

Definición del problema

El problema a tratar en este trabajo consiste en indagar y explorar en los discursos de la psicología y el cine sobre los procesos de cambio espirituales. Se pretende hacer una comparación que dé cuenta de los elementos que tanto el cine como la psicología destacan respecto al "cambio espiritual", para así comprender dichos procesos de cambio en su aspecto teórico (desde la psicología) y en su aspecto artístico (desde el cine).

Objetivos

Objetivos Generales:

1. Comparar los discursos cinematográfico y psicológico con respecto a los procesos de cambio espiritual.

Objetivos Específicos:

1. Examinar cómo son concebidos en la psicología los procesos de cambio espiritual.
2. Analizar dos películas para abstraer tentativamente lo que podría ser un discurso cinematográfico sobre los procesos de cambio.
3. Identificar posibles convergencias y/o divergencias entre el discurso psicológico y el discurso cinematográfico respecto a los procesos de cambio espiritual.

Relevancia

En la presente tesis se busca comparar los discursos del cine y de la psicología acerca de los procesos de cambio espiritual. Este tema se considera relevante pues: (1) Con respecto al cine, puede ayudar a entender mejor los procesos de cambio que intenta retratar. (2) Así mismo, ver cómo contribuye el cine a la psicología mostrando cómo se ilustran desde el arte los procesos de cambio. (3) Puede ser un aporte al trabajo clínico porque toda psicoterapia apunta a lograr un cambio en un nivel u otro. (4) Ya que a lo largo de la vida se viven cambios de distinta naturaleza, sería importante distinguir de qué tipo es cada uno de tales cambios y qué aspectos del sujeto involucran. (5) Los seres humanos se encuentran en constante aprendizaje, en constante cambio; por lo tanto se considera que este trabajo podría llegar a aportar al entendimiento de dichos procesos. (6) Porque en nuestro futuro rol de psicólogas estaremos enfrentándonos a diversos tipos de cambio, por un lado los de nuestros pacientes y por otro nuestros propios cambios.

Así, la compresión teórica y práctica contribuirá al desarrollo de una praxis profesional más consciente y reflexiva.

Marco metodológico

Carácter de la investigación

La siguiente investigación es cualitativa en tanto se refiere a las cualidades psicológicas de los procesos de cambio espiritual, y es empírica en cuanto entiende los procesos de cambio en lo práctico a través de una obra de arte, específicamente dos obras cinematográficas. De este modo se pretende realizar un análisis comparativo entre el discurso psicológico y el discurso cinematográfico.

Muestra o corpus

Para dar cuenta del proceso de cambio espiritual se escogerán dos películas en que dicho fenómeno resulta central.

Planos de análisis psicocinematográfico

Las películas serán examinadas siguiendo la metodología desarrollada por el psicólogo Eduardo Llanos (1999), quien propone un análisis cinematográfico integral compuesto por seis planos: los tres primeros componen el Sistema de las personas, mientras que los otros tres componen el Sistema del film. A través de este análisis se pretenderá abordar las películas desde sus distintas partes, para luego llegar a un entendimiento articulado de ellas.

Así mismo, este modelo considera seis niveles de análisis: describir, inferir e interpretar.

Sistema de las personas.

1) Plano intersubjetivo

En este plano se busca dar cuenta del tipo de interacciones que se establecen entre los personajes de la película así como de las actitudes que predominan es tales interacciones, para lograr esto es conveniente indagar en las dimensiones relacionales, “como los continuos que van de la simetría a la complementariedad, de la colaboración a la competencia, de la cordialidad a la hostilidad, del dominio a la sumisión, de la intimidad a la distancia, de la confianza a la desconfianza” (Llanos, 1999).

Como señala Llanos (1999): “habrá que observar si la interacción se organiza en díadas y/o más bien en triadas o en sistemas más complejos.” Así también se debe observar, a nivel generacional como intergeneracional, si es que existen secretos, alianzas o coaliciones. “Una vez observados tales fenómenos, convendrá evaluar si éstos son episódicos o sistemáticos, normales o patógenos, leves o severos, agudos o crónicos.”

En cuanto a los diálogos, se debe poner atención a los actos ilocutivos y perlocutivos, a la vez que se identifican y se ponen en manifiesto la implicaturas conversacionales, los sobreentendidos, los subentendidos y los malos entendidos.

2) Plano intrasubjetivo

El plano intrasubjetivo está compuesto por el dinamismo interno o psicológico de los personajes. Dado que tal dimensión no se observa directamente, la exploramos indirectamente e inferimos información a partir de la conducta observable de los personajes, de “la riqueza de su vida emocional, su autoconciencia y su autoaceptación”. “Suelen aparecer aquí conflictos y procesos 'intrapsíquicos' de muy diversos tipos (es decir, no sólo psicodinámicos), los que pueden ir desde la simple inmadurez hasta

problemas vocacionales, de identidad, de género o de conciencia, crisis por inadaptación a los nuevos estadios psicoevolutivos, etc." (Llanos 1999).

Lo intrasubjetivo y lo intersubjetivo se relacionan, como lo explica Llanos "incluso si se han originado en una infancia remota, todos estos fenómenos presuponen contextos interaccionales; sólo que, para los efectos del análisis, resulta útil distinguir los factores", pero no solo se deben diferencias ambos planos, sino que idealmente deben ser analizados de manera conjunta con el fin de "distinguir sin separar" y "distinguir para unir".

En cuanto a la dinámica que se produce entre lo relacional y lo intrasubjetivo, "nunca estará demás recordar que, en las relaciones estrechas, suelen darse tendencias colusivas, las cuales por definición articulan una conflictiva intrapsíquica y, correlativamente, una intensa atracción hacia un otro que parece libre de tal conflictiva"

3) Plano transubjetivo o ético existencial

Este plano se fija en los personajes que logran integrar y superar los planos intersubjetivo e intrasubjetivo, logrando así una expansión de su potencial humano. Así, en este plano se observa a los personajes que logran evolucionar, "madurar, autorrealizarse y auto-responsabilizarse" a lo largo del film, logrando así ser más auténticos en su actuar y su existencia, dándoles un "mayor sentido a su ser en el mundo." (Llanos, 1999).

Otra característica relevante propia de quienes logran trascender, es que son personajes con un compromiso ético y con una responsabilidad existencial que les permite "asumir su propia libertad" y compromiso consigo mismo, con los otros y con el mundo. También suele ocurrir que estos personajes a través del arrepentimiento evolucionan hacia el remordimiento. "En síntesis, los personajes y las escenas nos dejan la impresión de una apertura expansiva del potencial humano, resultado de una integración intra e intersubjetiva que religa al individuo consigo mismo –se supone que

etimológicamente *individuo* significa *indiviso*– y también con los otros, dándole un mayor sentido a su ser en el mundo y su lugar en la comunidad, en la naturaleza y en el universo."

Es importante mantener en mente que la verdadera trascendencia nunca se produce a expensas de una disociación del personaje con sus relaciones personales o sus obligaciones cotidianas. Como Llanos lo dice, "la integración trascendente no puede ocurrir con prescindencia –y menos a expensas– de los vínculos y los deberes interhumanos, sino precisamente de cara a los otros, puesto que, más allá del ejercicio analítico, la subjetividad es indisociable de la intersubjetividad. De hecho, casi siempre que esta dimensión surge lo hace como consecuencia natural de que los personajes terminaron palpando y asumiendo la interdependencia de sus vidas particulares y las vidas de los otros."

Sistema del film.

4) Plano ideológico

Se entenderá como ideología "un sistema de creencias, valores y actitudes que los individuos tienen respecto del orden social" (Llanos, 1999). Dicho sistema se manifiesta de un modo más bien implícito, tomando una forma natural y generalizable: "para examinar el plano ideológico de un mensaje dado, conviene tener presente que éste no opera meramente como un telón de fondo y que a veces contrasta con las intenciones conscientes del emisor. Así, las opiniones y actitudes de éste –en el nivel implícito y latente, casi nunca en el nivel explícito y patente– lo mostrarán a mayor o menor distancia de la visión de mundo propia de su grupo social y de sus intereses correlativos. En tanto sistema de ideas, una ideología comporta entonces un "saber" –o pseudosaber– que se presenta como natural o generalizable y, por tanto, no discutible."

Al efectuar el análisis no se debe olvidar que una ideología puede tomar distintas formas, las que se pueden manifestar en los distintos aspectos del film. Y junto con lo

anterior, cabe recordar que “el cine –como cualquier arte– suele oscilar entre la utopía, la denuncia contraideológica y la propaganda ideológica.”

5) Plano simbólico

En este plano se busca enriquecer el análisis y la comprensión del filme a través del análisis de los símbolos que están presentes en él. Es relevante precisar que todo filme tiene símbolos y que la carga simbólica de éstos es polisémica, es decir, los símbolos presentan diversos significados.

El análisis de los símbolos presentes en la película no busca entorpecer la mirada respecto a sus otros aspectos, sino por el contrario, pretende enriquecer la comprensión global del film. Para Llanos “captar sus simbolismos –si los hubiere en abundancia, puesto que hay filmes de escasa carga simbólica– no tendría por qué entorpecer su goce estético, ni la comprensión de sus alcances ideológicos o contraideológicos ni la discusión de su eventual verdad histórica ni la celebración de su posible originalidad o de sus méritos técnicos o actorales ni su ubicación crítica en el contexto comparativo de la filmografía del mismo cineasta o de sus contemporáneos, etc. Bien realizada, la interpretación simbólica no sólo no debería obstaculizar los demás análisis sino que bien podría enriquecerlos.”

Según Llanos (1999), un símbolo es “un tipo de signo objeto –y eventualmente un acto- que representa algo distinto de sí mismo, merced a una relación comprensible para los miembros de la cultura que los usa. Dicha relación suele consistir en una cierta similitud o vínculo natural entre el simbolizante y lo simbolizado, tal que el primero es siempre más concreto (a menudo se trata de un objeto visualizable y hasta palpable) y el segundo siempre más abstracto.”

Según Llanos, “la complejidad y la riqueza de los símbolos hacen de su estudio un campo necesariamente multidisciplinar e incluso interdisciplinar (…). Se comprenderá que tantos asedios simultáneos generan notorias disparidades en la nomenclatura y en los énfasis. (…). En cualquier caso, nadie mezquinará al símbolo su

idoneidad para expresar la ambigüedad y la polivalencia del ser (…). Desde un punto de vista psicológico, se podría decir que el símbolo favorece una conectividad más fluida entre consciente e inconsciente (…). El simbolismo constituye, pues, algo así como la quintaesencia de la comunicación: interhumana (horizontal), ecológica (hacia la naturaleza) y espiritual (hacia un Dios presentido, pero nunca entrevisto)."

6) Plano estético

Para Llanos "cada película aspira –en mayor o menor grado– a ser reconocida y valorada como obra de arte. Por muy verídica que sea su historia, e incluso suponiendo que en ella las personas reales interpretaran ellas mismas sus papeles, aún así cabría distinguir entre personaje y actor, hechos y narración, veridicidad de la historia y verosimilitud del filme. Ello supone un esfuerzo de selección y de composición que comienza ya en la escritura del guión y continúa con innumerables decisiones respecto del elenco de actores, las locaciones, la ambientación, los ángulos de filmación de las escenas, su secuencia y duración, la música, los otros efectos sonoros y visuales, etc. Todos estos elementos buscan y/o producen efectos que en su globalidad componen el plano estético. Por mucho que no seamos cinéfilos consumados ni críticos de arte reconocidos, cada película nos interpela estéticamente; el análisis de este aspecto, a pesar de que lo hagamos de modo "no profesional" y sin atenernos a una metodología especializada, no podríamos omitirlo sin desoír y violentar el filme en una dimensión esencial."

En resumidas cuentas, mientras que por una parte este plano se centra en la apreciación de la película como una obra arte, por otro lado se relaciona con lo que Llanos (1999) llama "conciencia metafílmica", la que tiene que ver con la autorreferencia del film sobre sí mismo y sobre aspectos relacionados al cine: "esta reflexión del cine sobre sí mismo, realizada *in situ*, produce en nosotros los espectadores una sorpresa de sabor paradójico, suscitándonos la pregunta de cómo un filme puede presentar una historia y simultáneamente reflexionar sobre sí mismo."

Marco Teórico

El presente trabajo pretende ofrecer un panorama de lo que la psicología ha detectado sobre el "cambio espiritual". Desde este enfoque se analiza por un lado, lo propuesto sobre "espiritualidad" por diversos autores, tales como, Fiores, Goffi et al. (1991) en su Diccionario de Espiritualidad y por Vaughan (1990) en "El Arco Interno". También se revisa los postulados de Wellwood acerca de la espiritualidad, complementándolo con lo expuesto por el maestro espiritual Rimponché.

A su vez, se realiza un abordaje desde el eneagrama utilizando lo planteado por Risso y Hudson (2009) en su libro "La Sabiduría del Eneagrama". Además, se indaga sobre el concepto de "metanoia" definido por Brosse y Rovillard (1985) en su Diccionario del Cristianismo.

También desde la espiritualidad, se trabaja con el concepto de "inteligencia espiritual" desarrollado por Zohar y Marshall (2001). Y a la par, se indaga en el concepto de "crisis de sentido" de Frankl (1998) y de cómo éste y Jung (1972) abordan la espiritualidad como rama de la psicología.

Junto con esto, se trata el concepto de cambio desde lo propuesto por las teorías sistémicas, particularmente desde lo planteado por Watzlawick (1992), quien, a grandes rasgos, dice que constantemente nos encontramos en un estado de movimiento o cambio, y que a la vez hay ciertos aspectos de nosotros que permanecerían. De tal manera que cambio y persistencia son dos caras de una misma moneda.

Asimismo, también se indaga sobre el concepto de "aprendizaje" propuesto por Bateson (1998), quien lo señala como una gradiente entre cuatro niveles distintos de aprendizaje, yendo desde el más básico hacia el más complejo.

1. Espiritualidad

Actualmente la espiritualidad es un tema en boga, ya sea por la crisis de la iglesia católica o por la búsqueda que miles de personas han emprendido a través de las prácticas y lecciones orientales. Como lo señalan Fiores y Goffi (1991), nuestra época está llena de movimientos espirituales que se contraponen a la idea de que estaríamos ante el fin de las religiones.

Así aparece la espiritualidad como un tema interesante de tratar desde la psicología, tanto porque es una temática recurrente para los seres humanos como porque es una disciplina fronteriza a la psicología: "sin espiritualidad la psicología no nos puede liberar ni conducir a las verdades más profundas de nosotros mismos, y sin la psicología, la espiritualidad puede llevarnos a la grandiosidad, la ilusión engañosa y al intento de huir de la realidad." (Risso y Hudson, 2000, p. 38).

Welwood (2002) apoya esta idea al plantear que tanto el estudio de la psicología como el de la espiritualidad son limitados, y para poder desarrollarse adecuadamente es necesaria su complementación.

Vaughan (1990) realiza una comparación entre la tradición cristiana, la perspectiva de los siete chakras de la tradición hindú y el budismo zen, para señalar que dichas corrientes tienen en común estadios de evolución de la conciencia que conforman el camino espiritual, definiendo a éste como "un viaje curativo que culmina con el reconocimiento de la totalidad" (p. 135). Todas estas tradiciones ofrecen un mapa diferente para transitar por el camino espiritual; sin embargo, todas coinciden en que éste nos lleva "de la oscuridad a la luz y de la ignorancia al conocimiento" (p. 135).

Risso y Hudson (2000) señalan que una de las principales formas de generar cambio es el retorno a la esencia, a la verdad de nosotros mismos. Esta aceptación de la verdad sobre lo que se es revelaría la propia naturaleza, revelación que implica sentir "el dolor de nuestro abandono" (p. 45). Esta es una de las razones por las cuales existiría

resistencia al cambio y a la sanación. Este dolor se puede entender a través del concepto de “noche oscura del alma”, etapa que el misticismo cristiano define como necesaria para lograr la iluminación, y a la que otras tradiciones hacen referencia al hablar de un momento de intenso sufrimiento.

Cabe aclarar que el concepto de espiritualidad se usa refiriéndose no a la práctica dogmática de alguna religión, sino más bien a la actitud mística de acceder y contemplar a lo divino directamente, encontrando la dimensión espiritual que habita en cada uno (Watzlawick, 1992).

Como lo plantean Zohar y Marshall (2001), lo espiritual no es necesariamente religioso, sino que muchas veces encuentra como modo de expresión a una religión. Incluso plantean que ser religioso no implica una alta inteligencia espiritual y que un ateo puede superar en este tipo de inteligencia a un fervoroso religioso. Así mismo y como dice Raimundo Panikker (citado en Farré (1988)) “una de las modalidades que establece diferencias entre espiritualidad y una religión establecida consiste en que la primera es mucho más flexible, pues está desconectada del conjunto de ritos, estructuras, etc., indispensables a todas las religiones… La espiritualidad se debe a una actitud mental que se puede inscribir en las diferentes religiones” (p. 160).

Diferente a la religión, para otros autores la espiritualidad sería una capacidad interna del individuo de unificarse, de sanarse, una sabiduría superior a cualquier sabiduría consciente, así como anterior a cualquier valor o cultura existente.

1.1 Inteligencia espiritual

Zohar y Marshall (2001) llaman inteligencia espiritual al centro unificador del ser humano, centro que actuaría integrando la inteligencia emocional con el coeficiente intelectual. En palabras de los autores “por IES [inteligencia espiritual] me refiero a la inteligencia con que afrontamos y resolvemos problemas de significado y valores, la inteligencia con que podemos poner nuestros actos y nuestras vidas en un contexto más

amplio, más rico y significativo, la inteligencia con la que podemos determinar que un curso de acción o un camino vital es más valioso que otro" (p. 19).

Lo anterior quiere decir que la inteligencia espiritual da sentido tanto a nuestras vidas como a nuestras otras inteligencias y centros reguladores. De modo que, esta inteligencia nos hace seres espirituales en tanto nos hace preguntarnos por el sentido de las cosas.

Zohar y Marshall (2001) diferencian la inteligencia emocional de la espiritual en cuanto la primera permite portarse de manera adecuada a la situación en la que nos encontramos, mientras que la segunda cuestiona si es que la situación en la que nos encontramos es en la que queremos estar.

1.2 Crisis de sentido

Según lo expuesto por Zohar y Marshall (2001), podríamos decir que lo que hoy comúnmente se llama crisis espiritual en realidad se refiere a una crisis de sentido, ya que, y atendiendo a lo postulado por Viktor Frankl (1998), es la incansable búsqueda de sentido en nuestra vida lo que nos hace ser los seres espirituales que somos. Para Frankl, ese sentido debe encontrarse en el mundo, ya que el individuo no es un sistema cerrado, y su autorrealización no le otorga sentido a su existencia, sino que se autorrealiza en cuanto se compromete a cumplir el sentido de su vida. El que el sentido se encuentre en el mundo no quiere decir que el mundo sea un medio para el sujeto, sino que éste se encuentra inmerso en él y no puede desconocerlo centrándose en sí mismo.

Es el sentido que le otorgamos a nuestro quehacer y a nuestra existencia el que nos orienta, el que nos da un marco de posibilidades. Pareciese que hoy en día se nos hace necesario preguntarnos constantemente ¿Qué sentido tiene esto en mi vida?, pregunta que antiguamente no era necesario plantearse puesto que las tradiciones daban un marco estable en el cual moverse. En cambio en la época en la que vivimos, donde todas las posibilidades están abiertas, no podemos dejar de buscar un 'algo más' que

complete nuestra existencia. (Zohar y Marshall, 2001). Dicha idea también es abalada por Luis Farré (1988), quien propone que esta búsqueda de sentido o crisis de sentido el algo que todo ser humano experimentará o sufrirá en distintos grados a lo largo de su vida. En palabras de Welwood (2001), "en lo más profundo del espíritu humano (…) se asienta la búsqueda del sentido de la vida y de nuestro devenir" (p. 11).

Frankl (1998) plantea que la crisis existencial del ser humano se explica mediante dos grandes pérdidas: la de los instintos y la de la tradición. Ya no hay quien rija la conducta del individuo, y éste responde haciendo lo que otros hacen o lo que otros quieren que él haga. Esto lleva a sentir que la vida no tiene sentido, lo que se traduce en una crisis existencial o una crisis de sentido.

De esta forma, sería ese anhelo por algo que nos unifique lo que nos impulsa a una búsqueda espiritual, ya que, según lo planteado anteriormente, el espíritu no es más que ese centro unificador de nosotros mismos.

Cuando se produce una crisis existencial se comienza a cuestionar todos los sentidos y valores que, hasta ese minuto, han dado forma a nuestra vida. Y frente a este tipo de crisis es inevitable sentir dolor, dolor que puede llevarnos a depresiones, alcoholismo, drogadicción e incluso a la locura, pero que si utilizamos a nuestro favor puede llevarnos a un periodo de recogimiento y cura, para luego alcanzar la transformación del ser. (Zohar y Marshall, 2001).

En nosotros mismos existiría esa capacidad de recogimiento, de cura, puesto que la inteligencia espiritual sería una cualidad innata del ser humano y no un don de algunos. Así, habrían formas de escuchar ese llamado al crecimiento, "puede ser provocada por experiencias como sueños, el uso creativo del dolor o la muerte de un ser querido" (Zohar y Marshall, 2001, p. 177).

1.3 Espiritualidad y psicología.

Diversos autores han tratado las religiones y la espiritualidad vinculándolas con la psicología. Podríamos abordar el tema de la religión en la psicología desde el psicoanálisis hasta la psicología social, ya que en el estudio de la psiquis humana es difícil obviar un tema que ha generado tanto revuelo y que ha movilizado tanto nuestra historia. Pero para efectos de esta tesis, nos centraremos particularmente en cómo es abordada la espiritualidad y su influencia en el desarrollo de los seres humanos desde la psicología.

Jung (1972) propone que la psicología al ser ciencia, solo se puede ocupar de las experiencias religiosas en cuanto producto de la psique humana, ya que serían imágenes producidas por y para el hombre, y no puede en ningún momento tratar sobre la realidad o falsedad de dichas experiencias. Desde este autor se considera a la religión como una exteriorización del alma humana, y ya que la psicología se ocupa de la estructura de la personalidad humana, no podría pasar por alto una de las más antiguas y universales formas de expresión.

Es necesario aclarar que Jung, al hablar de religión, no se refiere a un credo o dogma particular, sino que "el término 'religión' expresa la particular actitud de una conciencia transformada por la experiencia de lo numinoso" (1972, p.24). A su vez, lo numinoso es entendido como la influencia de una presencia invisible (una deidad o algo inspirador) que produce un cambio de conciencia. Es decir, el término religión se refiere a una determinada actitud de la consciencia, la cual ha sido transformada por la vivencia de una fuerza invisible.

Tanto Jung (1972) como Frankl (1991) proponen la existencia de un inconsciente espiritual. El primero se refiere a este inconsciente como una voz interior que demuestra ser más clara y sabia de lo que parece ser la conciencia, la cual sería una parte de nosotros mismos solo en un sentido amplio de la personalidad que incluye más que la conciencia.

A su vez, Frankl (1991) propone la existencia de un inconsciente espiritual que complementa la concepción psicoanalítica de inconsciente, entendiendo así al ser humano como responsable y no tan solo impulsivo. A través de un análisis existencial del ser espiritual del ser humano, Frankl concibe al alma humana ya no gobernada por impulsos, sino que autónoma en una existencia espiritual. Con esto, se rechaza el análisis anatomista de la psiquis y de lo anímico que impera en el psicoanálisis, ya que esta concepción del ser humano implicaría fragmentarlo para luego unirlo artificiosamente en la pretensión de un análisis de sus partes.

Frankl (1991) propone que, en la búsqueda de sentido de la vida, no es el hombre quien plantea la pregunta, sino que es la vida quien lo interroga a él. Es en la respuesta que éste da donde se encuentra el ser responsable, y ya que la respuesta solo se puede responder objetivamente en el hacer, es ahí donde se encuentra la responsabilidad.

Pero el hacer no es la única dimensión de nuestra responsabilidad, sino que Frankl (1991, p.19) agrega “la responsabilidad de nuestro ser no lo es solamente ‘en la acción’, sino que tiene también que serlo forzosamente ‘en el aquí y ahora’”. Con esto, el autor señala que la responsabilidad también lo es en la concreción de la situación o de la persona.

En definitiva, lo que Frankl (1991) propone, es que si se desea construir un algo (cualquier cosa) espiritual, se debe tener como base la responsabilidad, responsabilidad que se encuentra tanto en el accionar como en la situación o persona concreta.

A partir del lugar central que toma la espiritualidad en los postulados de Frankl (1991), es que se desarrolla la Logoterapia como “psicología a partir de lo espiritual” (p. 21). En esta forma de psicoterapia lo que se busca es la voluntad de sentido, se ocupa del sentido último de la vida, del fenómeno de creer o de tener fe en el sentido.

Así, ambos autores apuntan a integrar en la psicología la idea de lo espiritual como un componente de lo humano que es fundamental para entenderlo cabalmente y que tiene la capacidad de generar movimiento de la existencia o producir cambios de conciencia. Como bien postula Jung (1972), esa voz interior que es superior a la conciencia, esa experiencia de lo numinoso, pueden conducirnos a una nueva actitud de conciencia.

1.4 La cualidad sanadora de la espiritualidad.

Toda una línea de pensadores y psicoterapeutas se acercan a la espiritualidad en su búsqueda por lograr un ser humano más desarrollado y consciente, o bien encuentran que una vez emprendido el camino hacia el bienestar espiritual, inevitablemente se presentan beneficios en cuanto a la salud psicológica.

Desde la psicología, específicamente desde el ámbito de la psicoterapia, encontramos a Frances Vaughan (1985) y a Wellwood (2002) pertenecientes a la corriente humanista transpersonal que abordan la relación entre psicoterapia y espiritualidad. Ambos autores proponen, de formas distintas, la espiritualidad como un factor fundamental a trabajar para lograr el bienestar psicológico.

Vaughan (1985) desarrolla la idea del bienestar espiritual y su relación con la salud psíquica. En primer lugar, aclara que el bienestar espiritual no está ligado necesariamente a una religión pues la espiritualidad abarca más allá de la religión, no puede reducirse a ella, ni va obligatoriamente vinculada a ella. Las espiritualidad más bien, como ya se ha mencionado, tiene que ver con la expansión interior o con la "apertura a las dimensiones transpersonales de la existencia" (Vaughan, 1985, p.37). El camino de la espiritualidad, la búsqueda del bienestar espiritual es ir hacia la verdad última, hacia la comprensión última con una disposición abierta para aceptar esta verdad. Pero, ¿qué es lo principal del estado de bienestar espiritual? ¿por qué buscarlo? ¿es posible alcanzarlo? La autora describe el bienestar espiritual como un estado de paz interna, de respeto por la vida y por los demás, así como también de una profunda

compasión como guía relacional e individual. Es relevante decir que nada de esto se logra con una mirada dualista de la realidad: es necesario el “reconocimiento de la unidad en la diversidad”, lo que implica mirarse a uno mismo de manera no dual, actuar en el mundo de acuerdo a esta concepción unitaria, y ser consciente de que tanto uno mismo como todas las relaciones que se establecen son parte de un sistema mayor.

Dejar el dualismo se relaciona directamente con un mayor grado de salud psicológica porque implica el desarrollo de cualidades como la reflexividad, el desapego, la capacidad de tener sentido del humor, la sabiduría y por sobre todo la cualidad de trascenderse a uno mismo, a partir de esta conexión con un todo mayor del cual somos parte, y luego poder amar a los otros de manera más integral. Produce cambios relaciones, ya que si uno se considera una totalidad que es parte de otra totalidad mayor, puede concebir al otro como total; con la integración adviene el amor incondicional mientras que con la desintegración y los dualismos sólo es posible un amor condicionado.

Por lo tanto, interesarse por un crecimiento espiritual, por alcanzar mayor bienestar espiritual es también interesarse por ser mejor persona, por crear interacciones más sanas y más genuinas, es ser conscientes de que estamos aquí compartiendo con otros y se puede empezar a compartir de otra manera.

Respecto a la relación entre verdad y camino hacia el bienestar espiritual Vaughan (1985) dice que un auténtico desarrollo espiritual requiere quitar las vendas de la ilusión y empezar a atreverse a la sinceridad de la propia existencia. Sólo si las personas se comprometen con su camino hacia la libertad y el encuentro de la verdad última podrán dejar de estar en la ilusión de la dualidad, y empezar a comprender, desde ese cambio de actitud, que la conciencia de unidad es fruto de un trabajo perseverante, de la entrega. Esta entrega y compromiso hacia el crecimiento espiritual tiene una gran fuerza curativa según la autora, y es por eso que desde su trabajo como psicoterapeuta hace una reflexión crítica y dice “parece extraño que, siendo la verdad un factor tan esencial en el proceso psicoterapéutico, rara vez se mencione su relevancia para el

bienestar espiritual" (Vaughan, 1985, p. 38). De esta forma, en el marco de una reflexión respecto a cómo la psicología incluye o no el tema de la espiritualidad, queda claro que esta última es definitivamente una condición que nos constituye como seres humanos.

Considerando esto último, y que todo bienestar espiritual tiene asociado la curación, es posible proponer que la espiritualidad es un tema totalmente atingente a la psicología y a la psicoterapia, no obstante no ha sido tan diversificada su importancia, ya que en general es tomada por la psicología de enfoque humanista-transpersonal, pero no por todas las corrientes teóricas de la psicología.

Wellwood (2002) al reflexionar acerca de la psicología y la espiritualidad propone el concepto de "espacio psicológico" para referirse a que en cada individuo está la posibilidad de habitar espacios diferentes en términos psicológicos porque tenemos la cualidad de experimentar, fenomenológicamente, un espacio vivido que sería estar en conexión con nuestra conciencia o un espacio reducido a la personalidad condicionada, estrecha de tanto estar presa de la mente que se autolimita y entrampa.

Según Wellwood (2002) el espacio vivido puede ser experimentado en tres niveles distintos respecto a la relación entre nuestra experiencia de espacio y nuestro estado psicológico. En primer lugar está el espacio propio de la orientación corporal, en segundo lugar el espacio del sentimiento y por último el espacio abierto del ser. Estos espacios se encuentran en un proceso de continuos cambios, no son estáticos ni permanentes, se van modificando según cuán conectados o desconectados estemos de nuestro interior. Respecto al espacio sentido "cuando estamos desconectados de la presencia viva de nuestra fuente, nuestro paisaje afectivo se experimenta de un modo más chato, superficial y bidimensional (…) la vida se siente como un páramo árido, monótono e interminable" (Wellwood, 2002, p. 119). La profundidad, la expansión, el espacio abierto del ser son propios de un individuo que está arraigado a su ser, que está fenomenológicamente en la experiencia de la conciencia pura. Pero esta experiencia no es tan simple, tiene una ambivalencia ya que,

> *Por una parte, nos sentimos atraídos por esa inmensidad, pero también la tememos y tenemos miedo a su falta de solidez, que nos proporciona terra firma alguna en la que anclar nuestra identidad convencional. Así aunque a menudo anhelemos más espacio, también huimos de él y nos apresuramos a llenarlo. (Wellwood, 2002, p. 120).*

Respecto a la relación entre los problemas psicológicos y la noción de espacio abierto el autor postula que la resolución de estos problemas sólo puede ser lograda cuando el individuo se atreve a ese espacio abierto, a la expansión de su conciencia y a la liberación de la estrechez y superficialidad de los acomodamientos, hábitos y prácticas que provienen del condicionamiento, no de lo esencial. La salida a problemas psicológicos no es luchando contra una de las partes de nuestro ser, eso sólo conduce a una división interna, a la tensión y al estrechamiento del espacio interno. "Así es como funciona nuestra mente la mayor parte del tiempo, como una especie de calle estrecha y atestada de tráfico en todas las direcciones, en la que algunos pensamientos se mueven en una determinada dirección, mientras que otros lo hacen en dirección contraria" (Wellwood, 2002, p.124).

Este incesante ajetreo mental sólo aumenta la tensión y el malestar psicológico, tantas contradicciones internas no permiten que haya espacio para abrir la conciencia y ver más allá del problema, ver que la lucha contra nosotros mismo no conduce a nada. Wellwood (2002) es claro en decir que la experimentación del espacio abierto no necesariamente va a solucionar el problema psicológico pero sí la expansión de la conciencia liberará ese atasco que describe la cita, dejando espacio disponible para nuevos puntos de vista y comprensiones. Surge un espacio donde puede desplegarse la posibilidad de cura al menos, la posibilidad de abordar aquel problema psicológico desde un sitio menos caótico y de mayor conexión con uno mismo en lugar de oposición de uno con respecto de sí mismo. Así pues el espacio abierto del ser nos permite descubrir o re-encontrarnos con la conexión íntima hacia nosotros mismos y con a la realidad, ya que ambas dimensiones, intrapersonal e interpersonal, van constantemente

vinculadas; cuestionar los límites de la mente condicionada va a ser abrirse a una nueva posibilidad que tiene implicancias tanto a nivel personal como interaccional, a una nueva comprensión que refleja “la continua interrelación existente entre nuestro cuerpo-mente y el mundo” (Wellwood 2002, p.129). La libertad y la expansión van más allá del individuo, más allá de su relación consigo mismo.

Desde la corriente de la espiritualidad encontramos a Rimponché (2011), quien como maestro espiritual, desarrolla la idea de que a través de un camino de exploración e integración del espíritu se alcanza a la vez una mayor autenticidad personal.

Para la mayor parte de los individuos pensar que la espiritualidad puede ser introducida en la vida cotidiana es algo difícil de aceptar o un desafío, pero para pocos es en realidad una posibilidad real. Para Rimpoché (2011), la unión entre vida y espiritualidad se encuentra principalmente, en lograr la unión que cada uno tiene con su propia naturaleza iluminada, es decir, en el emprendimiento de un camino espiritual. El autor propone que todos podemos emprender este camino y conectarnos con nuestra naturaleza más profunda, ya que no es una oportunidad reservada para maestros espirituales consagrados, budistas, o sólo orientales devotos, por el contrario, es un camino abierto al que lo quiera seguir ya que no se encuentra en el exterior ni requiere de condiciones complicadas, sino que se encuentra justamente en nuestro propio interior. El camino espiritual es el camino hacia uno mismo, es volver la mirada hacia el interior y volcarse a la comprensión de nuestra esencia. La naturaleza de la mente es mucho más que la mente que usualmente utilizamos, es mucho más que la mente condicionada desde el ego: en nuestro interior se encuentra el sentido último “la naturaleza de la mente es de por sí la fuente misma de la comprensión” (Rimpoché, 2011, p.78).

En relación a lo anterior, Rimpoché (2011) plantea que para alcanzar el desarrollo espiritual y vivenciar verdaderamente el camino de la espiritualidad se requiere emprender el viaje hacia uno mismo con valentía, fervor, inteligencia y determinación ya que sólo así la transformación personal será posible.

No obstante, si bien es posible alcanzar y experimentar el camino de la espiritualidad y la transformación, nunca ha sido más difícil hacerlo que en esta época marcada por el individualismo, la sociedad de consumo, el decaimiento de las prácticas espirituales en contraste con un ritmo de vida acelerado junto con la predominante mirada hacia el exterior. Estar volcados hacia el exterior, es decir, hacia expectativas ajenas, formas de vida alienadas respecto de lo que cada uno en verdad es, parámetros de éxito fijados externamente, valores fijados por otros, "nuestra sociedad está casi por completo dedicada a la celebración del ego, con sus deplorables fantasías sobre el éxito y el poder, y celebra precisamente esas mismas fuerzas de codicia e ignorancia que están destruyendo el planeta" (Rimpoché, 2011, p. 168).

En definitiva, en esta época nos encontramos alejados de lo esencial que reside en el interior. Aventurarse hacia el camino espiritual es más difícil hoy en día según porque en esta sociedad nadie alienta ni premia esa elección, todo lo contrario, se niega la posibilidad en sí o se enjuicia desde los condicionamientos ya descritos. A la luz de todo esto resulta comprensible que el autor plantee que el camino de transformación personal requiere de valentía, fervor, inteligencia y determinación.

2. Aprendizaje

El concepto de aprendizaje será entendido desde los supuestos teóricos de Gregory Bateson (1998), quien hace la distinción de tres niveles distintos de aprendizaje, yendo desde el más básico hasta el más complejo.

2.1 Aprendizaje I

Este tipo de aprendizaje se produce en un mismo contexto, pero la respuesta dada en el Tiempo 1 será distinta a la del Tiempo 2. Es decir, se agrega un aprendizaje donde no lo había, refiriéndose de esta manera al nivel más básico de aprendizaje posible. Podemos encontrar aquí las habituaciones, el condicionamiento clásico, el aprendizaje memorístico, etc. (Bateson, 1998).

El aprendizaje 1 "es un cambio en la especificidad de la respuesta mediante la corrección de los errores de elección dentro de un conjunto de alternativas." (Bateson, 1998, p. 323). Así, para que un aprendizaje se entienda como cambio, tanto el Tiempo 1 como el Tiempo 2, deben darse en un mismo contexto, ya que si se dieran en distintos contextos serían experiencias nuevas, anulándose la posibilidad de modificar la experiencia antes vivida.

2.2 Aprendizaje II

Este aprendizaje se vincula directamente con el aprendizaje I, en el sentido de que es un cambio en las alternativas que este último ofrece y/o un cambio en la puntuación de la secuencia de hechos[1] de la situación en la que se encuentra inmerso el mismo. El aprendizaje II es aprender a puntuar los acontecimientos, es una forma de ver

[1] Axioma 3 de Watzlawick (2002) se refiere a la secuencia y puntuación de hechos con un interés pragmático, sin embargo en esta tesis será utilizado para comprender el aprendizaje II desde su definición más básica: la puntuación de la secuencia de hechos organiza la realidad y "los hechos de la conducta" (p.57) y esto determina o influye considerablemente la forma de entender y estar en el mundo.

la realidad que no tiene carácter de correcto o incorrecto. Cada individuo se sitúa en la realidad desde su puntuación de la realidad, y en el ámbito de la pragmática comprender esto es fundamental para comprender la diversidad y complejidad de interacciones.

Si entendemos que la puntuación de hechos no es verdadera ni falsa, entonces la validez de tales puntuaciones está referida al sujeto mismo. Según Bateson (1998), el aprendizaje II es de carácter autovalidante, y, por lo tanto, inerradicable. Es inerradicable porque las puntuaciones de hechos que tenemos en la adultez tienen su origen en la infancia.

El aprendizaje II permitiría extrapolar el aprendizaje I a un contexto distinto, ya que en el primero se aprenden los contextos del segundo. Si en este cambio de contexto se produce un acierto con la acción, se establecería el aprendizaje II, pero si la acción no es adaptativa, se deberá generar un nuevo aprendizaje I en ese determinado contexto. (Bateson, 1998).

2.3 Aprendizaje III

Se advierte que el aprendizaje III es inusual y representa un logro difícil de alcanzar, que va más allá de la intelectualidad y el conocimiento. Este tipo de aprendizaje corresponde a una "reorganización profunda del carácter" (Bateson, 1998, p.331) y ocurre en conversiones religiosas y psicoterapia.

El aprendizaje III, al igual que el aprendizaje II, debe ser comprendido respecto al que lo precede. El aprendizaje III supera y integra cualitativamente al II, lo que en términos de la teoría de tipos lógicos[2] sería que el aprendizaje III corresponde a una clase superior que incluye la clase de aprendizaje II, es decir, sería una metaclase de aprendizaje.

[2] Para la Teoría de los Tipos Lógicos revisar Bateson (1998), *Pasos hacia una ecología de la mente. Parte III, forma y patología en la relación, p.310.* Buenos Aires: Lohlé Lumen.

Retomando la idea de que el aprendizaje II es un aprendizaje de los contextos del aprendizaje I, el aprendizaje III sería un aprendizaje del contexto de los contextos del aprendizaje I. En este último aprendizaje se debe adquirir flexibilidad respecto a lo adquirido en las instancias anteriores, anulando cualquier tipo de atadura a dichos aprendizajes.

La concepción de la persona misma respecto a los diferentes niveles de aprendizaje es diferente. En el aprendizaje II la persona -o el "Yo"- está formado por los hábitos aprendidos, por los roles y por la experiencia misma. Por su parte, en el aprendizaje III se produce una superación del nivel anterior, ya que este aprendizaje va más allá de la persona en la medida en que se logra "percibir y actuar en términos de contextos de contextos" (Bateson, 1998, p. 334), es decir, se deja la persona atrás por un todo mayor. Se presume que este todo mayor se relaciona o hace referencia a un cambio espiritual, a la capacidad de aprehender las pautas que conectan la gradiente de contextos,

Ver el mundo en un grano de arena,
Y el cielo en una flor silvestre,
Contener el infinito en la palma de tu mano,
Una eternidad en una hora.

William Blake[3]

[3] "Augurios de la inocencia" en Bateson, 1998, p. 336

3. Cambio

Como se puede observar en la vida cotidiana, el cambio se ve indudablemente vinculado con el aprendizaje, pues cada vez que aprendemos algo nuevo modificamos algo en nosotros. Este cambio estructural puede ir desde el simple cambio que implica aprender a cocinar un huevo a la copa hasta un proceso psicoterapéutico.

Por su parte, Farré (1988) se refiere al cambio como la forma en que vivenciamos lo que nos sucede: podemos conformarnos con lo que los sentidos nos informan, manteniéndonos así volcados al exterior; o esforzarnos e ir más allá de lo que encontramos en nuestra mente, intentando alcanzar lo que está por sobre nosotros.

Según Watzlawick et al. (1992), a lo largo de la historia se ha considerado al cambio como un elemento propio de la experiencia, que solo pudo ser conceptualizado y entendido como tal una vez que los primeros filósofos griegos pudieron definir la idea de persistencia, es decir, el concepto de cambio nace a partir de su contrario. A partir de esto, Watzlawick (1992) postula que cambio y persistencia son interdependientes, entendiendo que éstos son 'caras de la misma moneda'.

Así como Watzlawick explica que el cambio es un elemento propio de la experiencia, el budismo tibetano (Rimpoché, 2011) propone que la impermanencia es la condición esencial de la existencia. Esto significa que todo, absolutamente todo es impermanente. Nada es duradero, nada es estático, y mientras no comprendamos que la vida, la muerte y todo lo que experimentamos se rige por este principio de impermanencia nunca saldremos de el estado de falta de sentido o sufrimiento; el sufrimiento proviene de la ilusión de la permanencia, o de la falta de comprensión profunda de que-paradójicamente- lo único que es permanente es el principio de la impermanencia. "La comprensión de la impermanencia es, paradójicamente, la única cosa a la que podemos aferrarnos, quizá nuestra única posesión duradera". (Rimpoché, 2011, p.51)

De lo anterior reflexionamos que, así como la existencia se rige por el principio de la impermanencia, nuestra vida también, estamos cambiando constantemente y en la medida en que comprendamos esto podremos experimentar con mayor libertad los acontecimientos cotidianos (discusiones, cambios en el estado de ánimo, transformaciones en la pareja, cambios personales, cambios en el contexto familiar, cambios en la sociedad) y también los más trascendentales como la muerte; muerte entendida en sentido literal y metafórico, o sea, refiriéndonos a esas muertes subjetivas que experimentamos respecto de nosotros mismos, a esas muertes que permiten el cambio o la transformación profunda a la que apuntamos en esta tesis. “cuando vemos la muerte de cerca, estamos ante la posibilidad de un auténtico despertar, de una transformación completa de nuestra manera de ver la vida” (p.56), esta cita aplica a ambas concepciones de muerte, en sentido literal y metafórico. Asimismo, cuando aceptamos la muerte estamos más cerca de transformar nuestra actitud frente a la vida, pues aceptar la muerte implica comprender el vínculo que ésta tiene con la vida, y así dar espacio para que surja la sanación. (Rimpoché, 2011).

Con respecto a lo anterior, Welwood (2011) postula que todos los problemas psicológicos del ser humano están sujetos a continuos cambios, pueden desplegarse de formas nuevas y no son entidades enraizadas e inmóviles en nuestro interior. Desde esta postura se puede alcanzar una “comprensión liberadora que conduce a una visión más amplia de la experiencia humana” (p. 139)

Otro elemento constitutivo del cambio es el movimiento, siendo que éste es la forma más sencilla de cambio, ya que refiere simplemente a un cambio de posición. Sin embargo, como señala Bateson (citado en Watzlawick, 1992), existen formas más complejas de cambio: “el movimiento mismo puede estar sujeto a cambio, es decir: a aceleración o deceleración, y ello constituye un cambio del cambio (o metacambio) de posición” (p. 27). Y otra aun más compleja “en nivel superior se da el cambio de la aceleración (o de la deceleración) que equivale a un cambio del cambio del cambio (o metametacambio) de posición.” (p. 27).

Watzlawick (1992) distingue dos tipos de cambio, el más simple es un cambio dentro de un sistema determinado que no se modifica como sistema (cambio 1), mientras que existe un segundo tipo de cambio que al aparecer cambia al sistema mismo (cambio 2).

Watzlawick (1992) explica analógicamente los conceptos de cambio 1 y 2 a partir de la Teoría de los Grupos[4] y la de los Tipos Lógicos[5], respectivamente.

3.1 Cambio 1

Para explicar éste cambio se debe presumir la existencia de un sistema compuesto por diversos miembros, por ejemplo un individuo que se encuentra afectado por distintos problemas y/o dificultades.

Un cambio 1 significaría que uno de los miembros sufre un cambio sin que se altere con esto la estructura total del sistema, es decir, el individuo genera cambios dentro del mismo modo de comportarse para solucionar sus problemas, pero como estos son solo movimientos dentro de un mismo modo, en la práctica no pueden solucionar nada. De esta forma, los movimientos del cambio 1 no cambian nada realmente, y la mayoría de las veces "tan solo contribuyen a reforzar y complicar la situación sin salida" (Watzlawick, 1992. p.34)

En palabras de Watzlawick (1992), cambio 1 "se refiere a un cambio desde un comportamiento, o a otro, dentro de un modo determinado de comportarse" (p.47).

3.2 Cambio 2

Paul Watzlawick (1992) se refiere al concepto de cambio 2 de la siguiente manera:

[4] Watzlawick, P., Weakland, J. y Fisch, R. (1992). *Cambio: formación y solución de los problemas humanos*. Barcelona: Herder.
[5] Para la Teoría de los Tipos Lógicos revisar Bateson (1998), *Pasos hacia una ecología de la mente. Parte III, forma y patología en la relación, p.310.* Buenos Aires: Lohlé Lumen.

> *Recordemos que el cambio 2 corresponde a un nivel inmediatamente superior, a un nivel (n + 1), al del cambio 1. Por lo tanto no puede ser expresado en el lenguaje apropiado al cambio 1 o realizado con los métodos aplicables al nivel de cambio 1 sin dar lugar a las más paradójicas y dudosas consecuencias. (p.47).*

Lo fundamental del cambio 2 es que es un cambio "desde un modo de comportarse, a otro." (p. 47). Cuando una persona experimenta un cambio profundo a nivel estructural lo que está experimentando es un cambio 2, a la vez que está superando las trampas y paradojas de las supuestas soluciones del cambio 1. Watzlawick (1992) explica que en el cambio 2 el foco está puesto en el aquí y el ahora y en el qué y no en el por qué, ya que el interés es ver cuáles son los efectos de un cambio y no las causas de éste.

Probablemente, todos hemos alcanzado tanto el cambio 1 como el cambio 2 más de una vez; los experimentamos cotidianamente y se presentan en los individuos, organismos sociales, en las ciencias, obras de arte e incluso en la naturaleza. No obstante, la aparición del cambio 2 es incontrolable y súbita, producto de un arduo trabajo mental y emocional que culmina en una trasformación del modo de comportarse que habitablemente es vivida como una iluminación.

3.3 Estadios del cambio

El cambio en una persona puede ocurrir espontáneamente, es decir, como resultado de evolución personal en el transcurso de la vida cotidiana, o gradualmente, que es cuando el cambio es resultado de un proceso que se prolonga en el tiempo, proceso que puede darse o no en psicoterapia (Fernández, 2002)

Hay cambios que son intencionales y otros que no lo son, en general los últimos corresponden a aquellos cambios espontáneos mientras que los cambios intencionales

son producto, generalmente, de un proceso gradual. Con respecto a los procesos graduales de cambio Prochaska y DiClemente (1984a, 1984b, 1991,1992, citado en Fernández, (2002)) identifican “cinco estadios básicos de cambio: precontemplación, contemplación, preparación, acción y mantenimiento” (p. 251)

En el estadio de precontemplación el individuo no está tan conectado con su problema como en la contemplación, o está procesando en menor grado la información negativa del problema. Esto le trae consecuencias interaccionales, ya que “está menos abierto a los otros” (p. 251).

En el estadio de contemplación el individuo aumenta su capacidad de darse cuenta del problema, está más abierto a los demás, a lo que éstos puedan aportar, así como también más conciente de lo que lo aqueja.

En el estadio de preparación el individuo se vuelca hacia lo que es necesario para llegar a la acción de lo que desarrolló en los dos estadios anteriores; si antes aumento la aproximación al cambio desde lo cognitivo, lo afectivo, y lo evaluativo, en esta etapa corresponde prepararse para llevarlo a la acción. Prepararse implica cambiar la forma en que el individuo piensa y siente respecto de su problema.

En el estadio de acción el individuo lleva a la práctica todo lo desarrollado en los estadios anteriores, siendo relevante que esta acción sea “desde un sentimiento interno de auto-liberación” (p. 252). Esto debe estar acompañado de conductas y recursos personales que le permitan al individuo manejarse en circunstancias adversas y romper hábitos antiguos y condicionamientos que no van en la línea del cambio.

En el último estadio, mantención del cambio, lo que se busca es que el individuo sea capaz de evaluar, autónomamente, cuáles son las posibles condiciones de recaída pero también tenga la capacidad de seguir convirtiéndose constantemente en la persona que quiere ser. (Fernández, 2002)

Otra forma de comprender el cambio en el ser humano es a partir desde la noción de desarrollo. Welwood (2002) propone la existencia de dos tipos de desarrollo, el desarrollo horizontal y el vertical. El primero es consecutivo, se va construyendo sobre el nivel antes alcanzado, avanzando de manera gradual hacia nuevos descubrimientos, y permitiéndonos entender más cabalmente las situaciones en las que nos encontramos inmersos. El segundo tipo de desarrollo se produce un salto súbito a una nueva conciencia que permite ver las cosas de manera más amplia y clara. Este tipo de desarrollo nos lleva al conocimiento de "nuestra auténtica naturaleza que trasciende toda evolución y devenir horizontal y nos permite descubrir una cualidad de ser que intrínsecamente ya esta completa, plena y asentada en sí misma" (p. 139).

El autor plantea que el autodescubrimiento es un proceso que se produce como consecuencia de un desarrollo horizontal y un desarrollo vertical, y, a su vez de la indagación en un trabajo psicológico y espiritual. Sin embargo, establece una diferenciación entre ambos: el trabajo psicológico permite principalmente "encontrarnos a nosotros mismos, mientras que el trabajo espiritual va un paso más allá y nos ayuda a renunciar a nosotros mismos" (Welwood, 2002, p. 140).

Para llegar a ese autodescubrimiento se requiere una profunda e integrativa transformación interior; esto es en gran medida la síntesis del cambio espiritual. En relación a la idea de combinar el aporte de la psicología con el aporte de la espiritualidad, en la que una permite ir hacia el encuentro con el propio ser y la otra propicia la renuncia de nosotros mismos, es posible decir que la constante unión entre vida y muerte a la que se refiere el budismo es comparable con la dinámica de ir hacia nosotros mismos y al mismo tiempo renunciar a nosotros mismos pues implica dar vida y dar muerte, en un proceso de integración, a diversos aspectos de nuestro ser.

3.4 Cambio y espiritualidad

Las distintas corrientes espirituales le han dado un lugar central al concepto de cambio y al de proceso, a través del cual se lograría una nueva mirada o una nueva

forma de participar en el mundo. Como señala Vaughan (1990), “en el camino espiritual el psiquismo llega a conocerse a sí mismo de un modo nuevo” (p. 140).

A continuación se abordarán los conceptos de metanoia y conversión, los cuales serían unas de las principales formas de describir el cambio desde el cristianismo u otras disciplinas religiosas.

Metanoia: Etimológicamente, **“**metanoia” viene del griego y significa ‘arrepentimiento’ “cambio del espíritu, del corazón, voluntad de arrepentirse” (Dorsch, 1985, p. 476). En la biblia se hace referencia a metanoia como el volver a la voluntad de dios, alejándose así de la injusticia.

En la vida cristiana se ha usado “metanoia” como sinónimo de penitencia, debido a que ésta última se refiere al esfuerzo necesario para lograr la conversión. Es importante distinguir bien entre metanoia y penitencia, puesto que la primera es el cambio en sí y la segunda es el esfuerzo que el cristianismo considera necesario para llegar al cambio, es decir, es necesario distinguir entre el objetivo del cambio de espíritu y el camino que una doctrina propone para alcanzarlo (Dorsch, 1985).

Para la realización de este trabajo se utilizará metanoia en cuanto su definición etimológica, refiriéndose a ella como cambio del espíritu. Metanoia también suele traducirse como conversión.

Conversión: Para Fiores y Goffi (1991) el concepto de conversión tendría distintas acepciones y es tratado desde distintas esferas, como la antropología, el cristianismo, la vida mística, entre otros. Desde la antropología, conversión sería un proceso lento que sucede a lo largo de la vida, un proceso de maduración fundamental. Desde esta perspectiva se puede definir conversión como:

> *Aunque se puede tomar una decisión repentina capaz de innovar del todo el propio comportamiento habitual, tal decisión por lo*

> *regular no se inscribe en un espacio restringido de tiempo. Una conversión auténtica se va estructurando dentro de un fluir continuo y se profundiza a trechos sucesivos. (Fiores y Goffi, 1991, p. 357).*

3.5 El rol del "otro" en los procesos de cambio.

Una característica fundamental de los seres humanos es que dependemos de un "otro" desde el momento en que nacemos. En un principio tiene que ver, principalmente, con sobrevivir e ir conociendo el medio, pero en la medida que crecemos el rol de la otredad nos interpela en distintos aspectos, siendo un eje fundamental en nuestro desarrollo psíquico y subjetivo. Así, como diría Lacan, somos en función de otro, en función de la alteridad.

Las corrientes más humanistas dentro de la psicología también comprenden al ser humano en relación con los otros. El humanismo propone que la relación con la otredad es fundamental para el desarrollo personal ya que permite la actualización y satisfacción de necesidades de cada ser humano (necesidades biológicas, emocionales, psicológicas, espirituales, entre otras). Se establece una relación directa entre cómo nos relacionamos con los otros y cómo nos relacionamos con nosotros mismos. De hecho, se plantea que mientras más genuinas, auténticas y verdaderas sean nuestras relaciones con los demás, más nos desarrollamos a nivel personal, es decir, interacciones sanas con los otros nos ayudan al desarrollo de nuestras potencialidades. De este modo, mientras más genuina y sincera sea la relación con los otros, más genuina y sincera va a ser la relación con nosotros mismos, por lo que se podría decir que el lugar de la otredad en los procesos de cambio es fundamental, pues sería una arista más en el proceso de encuentro, pero al mismo tiempo determina la forma de cada uno de estar en mundo.

Por su parte, Frances Vaughan (1990), plantea que todas las relaciones humanas se basan en las creencias que tenemos de nosotros mismos, de tal modo que esas creencias determinan con quién y cómo nos relacionamos. De este modo, cuando

nosotros cambiamos, también cambian nuestras relaciones. No es posible recorrer solos el camino espiritual: si bien puede ser un viaje que se comienza solo, es necesario concretarlo en el establecimiento de relaciones concientes con otros. Así, “las relaciones nos ayudan a identificar nuestros puntos ciegos, darnos cuenta de nuestra interdependencia y trascender toda ilusión de aislamiento” (p. 256). Mientras más concientes estemos de nosotros mismos, aprovecharemos más nuestra relación con los otros, y viceversa.

Según la misma autora, la mayoría de las veces los seres humanos actuamos desde un *self egoíco,* que es el controlador, independiente y separado de los demás, pero al lograr pasar de la “independencia” a la interdependencia, se trascenderían las identificaciones egoicas, y aumentaría así la empatía, la comprensión, la visión interna y la comprensión, lo que también repercutiría en la relaciones con los otros.

En síntesis, al cambiar un ser humano también va a cambiar su contexto y los “otros” que comparten con él, y viceversa; la relación que se tiene con uno mismo está en una situación de co-determinación con respecto a la relación que establecemos con los demás.

Análisis psicocinematográfico de *Final de partida*

Ficha técnica

TÍTULO: *Final de Partida* o *Despedidas [Departure o Okuribito]*
DIRECTOR: Yôjirô Takita.
AÑO Y PAÍS: 2008, Japón (estreno en Japón: 13.09.2008).
GUIÓN: Kundô Koyama.
MÚSICA: Joe Hisaishi.
ACTORES: Masahiro Motoki (Daigo Kobayashi), Ryoko Hirosue (Mika Kobayashi), Tsutomu Yamazaki (Shouei Sasaki - el Jefe -), Tetta Sugimoto, Kimiko Yo (Yuriko), Takashi Sasano (Shokichi), Kazuko Yoshiyuki (Tsuyako).
PRODUCCIÓN: Yasuhiro Mase, Toshiaki Nakazawa, Ichirô Nobukuni, Toshihisa Watai.
DURACIÓN: 130 minutos.

Sinopsis

Luego de la disolución de la orquesta en la que era cellista, Daigo decide volver Yamagata, su pueblo natal, de la mano de Mika, su comprensiva mujer. Desempleado y desilusionado de su trayectoria como músico, opta por un trabajo poco convencional: preparar el cuerpo de los difuntos para que puedan partir en paz después de su muerte. En Japón, este ritual es conocido como el No-kán. En un principio, Dai no está muy convencido de su nuevo trabajo, pero su jefe, el señor Sasaki, lo impulsa a tomarlo y le ofrece un buen sueldo.

Es así como Daigo comienza a recorrer su pueblo y sus alrededores, y se va enfrentando en diversas situaciones a la muerte. Si bien su primera experiencia es más bien desagradable, con el paso del tiempo comienza a familiarizarse con su nuevo oficio, aprendiendo a ver la muerte desde otro punto de vista.

Todo va bien, hasta que un día Mika descubre en qué consiste el trabajo de su marido y reacciona de mala manera, pidiéndole, por primera vez en la película, que por favor deje su trabajo y busque uno “normal”. Dai se rehúsa y Mika decide ir a pasar un tiempo a casa de sus padres en Tokio.

Al quedarse solo, Dai comienza a enfrentarse a su pasado y presente: pasado impregnado por el recuerdo de un padre ausente que lo abandonó a él y a su madre cuando Dai era sólo un niño; y al mismo tiempo, un presente donde comienza a disfrutar los pequeños y cotidianos placeres de la vida. Así, transcurre el tiempo, notándose el paso del invierno a la primavera, cambio que a su vez trae nuevas cosas tales como: la vuelta a Yamagata de una Mika embarazada; la comprensión y aceptación de esta última; y la muerte del padre de Dai tras años de ausencia. De este modo, a través de la historia se aprecia cómo Dai logra transformar y transformase frente a esta nueva vida y cómo estos cambios influyen a su entorno y a su vez este lo influye a él.

1) Plano intersubjetivo

1.1. Relación padre hijo: El padre de Dai lo abandona a él y a su madre cuanto tenía seis años, sin volver a dar señales de vida. Sin embargo, Dai mantiene una relación con la figura de su padre a través de la música y de la piedra que guarda junto con su violoncello. Se puede inferir que en esta relación, fundada a partir de borrosos recuerdos de la infancia, predominan sentimientos de rabia, pena y frustración por parte de Dai.

A partir de lo anterior interpretamos que es bastante posible que dicho abandono paternal influya en la forma en que Dai establece vínculos con sus otros significativos.

1.2. Abandono como elemento presente en relaciones significativas: Considerando el abandono del padre como un gran abandono (no solo por ser el primero, sino también el más evidente y trascendental), encontramos una serie de otros modos relacionales que pueden referir a abandonos de diversos tipos: Mika, su mujer se va y Dai se queda sólo, pero al mismo tiempo, se interpreta un abandono por parte de Dai hacia Mika, pues si

bien no la deja físicamente, emocionalmente no la acoge en su necesidades más profundas (saber la verdad y ser considerada en su petición respecto al trabajo de Dai). Además, dicho abandono también estaría dado por no reconocer sus necesidades y no darle crédito por los sacrificios personales que ella ha hecho por él.

1.3. Diferentes grados de subordinación como elemento presente en relaciones significativas: Por un lado, está la relación de Mika con Dai, en la que la mayoría de las interacciones se caracterizan por una mantención de roles claramente diferenciados. Ella se centra en él, en sus estados de ánimo, en darle cariño a través de cocinar para él cuando vuelve del trabajo, entre otros gestos que permiten inferir que ella está muy enfocada en él. En cambio Dai, aunque sí se preocupa de ella, está más enfocado en sus proyectos, necesidades e intereses personales. Esto se ve en dos escenas particulares: cuando le omite que el cello le costó excesivamente caro, y cuando le omitió que trabajaba en el ritual del No-kán. No obstante, se acompañaban y complementaban mutuamente. Si bien advertimos que las relaciones interpersonales están determinadas por normas socioculturales, todavía no sabemos qué aspectos son los que están participando más activamente en esta relación de pareja. En el futuro se indagará sobre los elementos relevantes para comprender la cultura japonesa.

Por otro lado, está la relación de Dai con su jefe, quien en un principio establece una jerarquía claramente marcada por una posición superior de él, y Dai como un subordinado que debe aprender según lo que él manda y dirige. Sin embargo, esta jerarquía se va transformando a lo largo de la película, y al final de ésta se observa una relación más íntima entre ambos, se puede percibir que han formado un vínculo. De esta forma, se infiere que la jerarquía inicial no se perdió, sino que se transformó, siendo correlato de la transformación de la relación de jefe-empleado a la de maestro-aprendiz.

1.4. Triangularidad con la muerte como eje: El triángulo está conformado por Daigo, el difunto y la familia de este último, tal como se ve en el dibujo. Consideramos que dicha relación está dada y determinada por la explicación que da Daigo al inicio de la película con respecto al No–kán, diciendo que éste es un ritual que se encarga de

preparar y limpiar a los difuntos para que se vayan en paz. Las distintas personas que están involucradas en el triángulo descrito son partícipes activos del ritual del No-kán, ya que todos ellos hacen posible que este envío sea efectivamente un ritual de limpieza que permita un viaje pacífico. Para la familia que asiste al ritual es un momento de encuentro – y en algunos casos, de reconciliación – con el familiar del que se despiden. Un ejemplo de esto es el caso de Tomeo, el joven transexual a quien Dai realiza su primer No-kán. Específicamente, esto se vio en el momento en que el jefe consulta a la familia si maquillan a Tomeo de hombre o de mujer. El tomar esta decisión hace que la familia se enfrente a la identidad sexual de su hijo y se responsabilicen de su sentir respecto a ésta. Es en este sentido que decimos que el ritual del No-kán no sólo permite a los difuntos partir en paz, sino que también permite a la familiar estar en paz luego de la despedida. Así mismo, Dai, quien realiza el ritual, tiene la oportunidad de enriquecer su experiencia con el encuentro entre la familia y el difunto.

1.5. Relación entre Dai y los difuntos a los cuales les realiza el No-kán: En un comienzo, Dai se siente incómodo y ajeno frente a los cadáveres con los cuales debe trabajar, pero una vez que -ayudado por la guía del jefe- ha interiorizado el sentido del rito que él efectúa, es capaz de identificarse con los muertos y con sus historias, así como también de apropiarse de su rol.

Quizás este proceso en el que transforma su interpretación respecto al No-kán y a su papel en él, no solo se encuentra en el plano relacional, sino que también atañe totalmente al plano de lo transpersonal. Esta idea, la cual se desarrolla en el punto 3.4, nos ha ayudado a entender cómo los diferentes planos se interconectan.

1.6. El "otro"como espejo: Entendemos al "otro" no sólo como otras personas, sino que también como eventos que permiten vernos reflejados a nosotros mismos, enfrentando nuestras falencias y virtudes. Nos damos cuenta de que en la vida podemos acceder a ese conocimiento que nos permitirá encontrarnos a nosotros mismos siempre a través de "otros". Esto nos lleva a reflexionar ¿qué soy Yo si no soy en relación a Ti (otro)? Un ejemplo de esto sería cuando la secretaria le cuenta que ella también

abandonó a su hijo, frente a lo que interpretamos que Daigo se vuelve a enfrentar a la rabia y la pena que le provocó el abandono de su padre; la experiencia de otro le permite enfrentarse y reactualizar su propia experiencia.

2) Plano intrasubjetivo

2.1. Mundo emocional de Dai: En cuanto a la emocionalidad de Dai podemos inferir que en el fondo es un hombre intenso y apasionado (su relación con la música es lo que más refleja esto), que en la cotidianidad se muestra equilibrado hasta que ciertos eventos generan cambios o quiebres en él. Por ejemplo, la reacción de vómito y colapso emocional que tuvo con su mujer luego de su primer trabajo con un muerto. Es comprensible que le haya afectado este primer encuentro, la forma de su reacción explosiva habla de su subjetividad. Esto nos permite al menos preguntarnos: ¿Qué nivel de autoconciencia tiene respecto a su emocionalidad?; ¿Cómo el hecho de trabajar con muertos afecta su relación con su esposa y entorno; ¿Será para él la muerte un viaje como en algún minuto es descrita?

2.2. Duelos internos: se interpreta que su fracaso como cellista y el darse cuenta que no es tan talentoso como músico, implica un duelo personal en el sentido de despedirse de una parte de sí mismo, de cierta forma, se despide de una parte de su identidad y acepta lo que no es. Esta es una de las tantas maneras en que lo intrapsíquico del personaje principal está cruzado por la idea de muerte.

Otro sentido que tiene experimentar duelos internos, es reflexionar cómo, ante la dolorosa aceptación de que no es un excelente músico, Dai siente alivio, dice haberse sentido “indultado tras haber sido condenado a la horca”. A partir de este alivio, de desprenderse de un peso y el enfrentamiento de la frustración, toma la decisión de volver a su pueblo de origen. Aquí interpretamos que el duelo de una parte de su yo interno se acompaña de un perdón. Dai quizás no lo advierte en ese momento, pero parece haber una parte de él que está perdonando y aceptando a otra parte, a la parte del gran reto que significaba ser un excelente músico. Este duelo se acompaña también de una liberación:

“este cello me queda grande, no sólo físicamente”; “el cello es muy pesado para mi.” Estas frases dan cuenta de que se libera, en parte, del mandato del padre, del mandato de serás un cellista reconocido.

El duelo, la aceptación, el perdón de sí mismo y la liberación no se muestran de manera evidente ni aparecen al mismo tiempo, más bien van entrelazándose a lo largo de toda la película, y al final culminan en una integración que tiene lugar en el ritual de No-kán realizado a su padre. Esta escena siguiere que el dolor y la plenitud del desarrollo personal van juntos, que Dai tuvo que pasar por rencores, rabias y frustraciones para luego acceder a la paz que es propia del ritual de partida.

2.3. Dai y la noción de viaje: Si hacemos una mirada global de la vida intrapsíquica de Dai, podemos encontrar que hay un elemento que une todas sus experiencias: el viaje. El viaje entendido en su dimensión externa (cambio de casa) pero también en su dimensión interna, que es la más relevante finalmente. Dai viaja de su pasado hacia su presente, y de su presente hacia su pasado constantemente, es decir, hay una comunicación intrapsíquica en él respecto a *quién soy* y *quién fui*, así como también respecto a qué quiero y *qué quise* para mi vida.

Los viajes externos, tales como el cambio de ciudad (retornar al hogar de origen) y el cambio de trabajo (pasar del trabajo soñado a un trabajo que nunca imaginó y que además es mal visto en su cultura) son en el fondo suscitadores de viajes internos, cambian el rumbo del viaje interno que Dai pensaba que vivía, le permiten crecer y encontrarse consigo mismo, a veces de maneras no tan evidentes. Un ejemplo de esto es la escena en la que Dai mira unos salmones desde un puente. Observa el viaje de los salmones, la lucha de ellos para volver a casa, el largo viaje de su vida. Comenta algo así como “para qué esforzarse tanto si finalmente van a morir” (teniendo un salmón muerto en frente, un salmón que no resistió). Interpretamos que esa lucha de los salmones por volver a casa, ese largo viaje en busca del origen, y a contracorriente, es el viaje que Dai experimenta, es la búsqueda interna- probablemente no conciente- en la que Dai se

encuentra a lo largo de la película. Una lucha también, pero una lucha diferente, pues es para llegar al origen de sí mismo, en un sentido espiritual.

Por otro lado, el comentario de Dai acerca de para qué esforzarse tanto si al final se muere de todas formas, atañe a la existencia del ser humano y nos lleva a preguntarnos acerca del sentido de la vida; de paso a pensar, cómo habrá estado buscando el sentido de la vida Dai en relación a su experiencia en el No-kán.

2.4. Mika: Para el desarrollo de este punto es importante tener presente la idea de qué rol cumplen los *otros* en los procesos de cambio espiritual, y cómo dichos cambios, al mismo tiempo, también modifican a los *otros* y la percepción de estos sobre su entorno y sobre quienes los rodean.

Para graficar esto, nos centraremos en Mika, quien apoya a su marido en todo este nuevo viaje que decide emprender luego de ser despedido de la orquesta. Lo acompaña y está junto a él sin quejarse, hasta que se entera del trabajo de Dai (trabajo que es mal visto en Japón), y le pide, por primera vez, que lo deje. Frente a la negativa de Daigo, Mika, asqueada, decide irse por un tiempo a casa de sus padres. Cuando resuleve volver, llega con la noticia de su embarazo, lo que pone muy feliz a Daigo, recordemos que esta escena es interrumpida por una llamada telefónica que le avisa a este último que la señora de los baños había muerto. Mika no puede creer que su marido conteste una llamada de trabajo en ese momento, pero cuando se entera de la noticia, decide acompañar a su marido a los baños. Ahí, Daigo hace el No-kán a la difunta, escena muy emotiva para los familiares y para Mika. Al ver a su marido haciendo su trabajo, vemos que Mika lo mira con una mirada tierna y de cierta emoción, a partir de lo cual se puede interpretar que esta última logra ver la esencia de lo que su marido hace y de cierta forma, se reencanta; vuelve a verlo en esencia, en lo que es, conectado con lo que hace. A partir de esto, es que podría ser que en ese momento Mika logra entender nuevamente a su marido y lo ve a él, más allá de lo que este haga. De cierta forma, podría ser que Mika se reencuentra con su marido y al mismo tiempo lo perdona.

Así, se podría decir que en Mika también hay un cambio, que estaría dado, en parte, por el cambio que vivió su marido, y al verse alterado su sistema cuando Daigo comienza a reencontrarse consigo mismo, también ella termina cambiando. Es por eso que creemos oportuno hacernos las siguientes preguntas: ¿cómo influyen los cambios espirituales de una persona en su sistema familiar?, ¿qué pasa en el sistema familiar de Daigo y Mika?, ¿quién y cómo se hace cargo de las modificaciones que se producen?

2.5. Mundo intrapsíquico del jefe: El mundo intrapsíquico del jefe de Dai es inferido a partir de su experiencia con el No-kán. La escena en la que Dai come con él en su oficina es la más relevante porque en ella el jefe le explica el sentido que tuvo para él el No-kán, el sentido de haberse iniciado como "el que envía". Fue el amor lo que lo impulsó, ya que su mujer fue su primer "cliente". Si desde ahí en adelante siguió trabajando en el ritual podemos interpretar que el sentido de participar en la partida de las personas, aun de los desconocidos, permaneció en él, a pesar de que este es un trabajo mal visto dentro de su cultura. El jefe podía reafirmar en su interior el valor de su trabajo, ya que sus reflexiones acerca de la vida y la muerte así lo indican. Por ejemplo, el diálogo que tienen cuando están comiendo juntos con Dai, y él le explica que todo lo que comemos es un cadáver y que en cierta forma comer cadáveres es lo que nos da vida. Esta y otras alusiones a la conexión entre vida y muerte, nos permiten interpretar que él está conciente del sentido que tiene para él su trabajo, del lugar que está ocupando en el mundo al ser el que envía a los demás, el que ayuda a partir.

Luego, la experiencia del jefe nos permite reflexionar acerca de cómo las circunstancias le dan un vuelco a la vida, pues quizás si su mujer no hubiese muerto en el momento en que murió él no se habría iniciado en el No-kán, y por ende no habría podido conocer a Dai, quien por su parte también llegó al No-kán por la fuerza de las circunstancias.

2.6. Actitud interna que predispone a valorar lo externo: Se puede inferir que a partir de la actitud o los juicios a priori que cada uno tiene de las circunstancias o eventos externos es que se valora y se construye la realidad. Un ejemplo de esto es la actitud que

tiene Mika hacia el trabajo de su esposo: el único motivo por el cual ella considera malo y vergonzoso trabajar en el No-kán es debido a que su preconcepción de él es negativa. Es decir, no hay nada esencialmente malo en el No-kán, si no que es un prejuicio de ella, aunque introducido por cultura.

De esta manera, una persona que se presenta frente al mundo de manera agresiva y negativa, se encontrará mayoritariamente con eventos y personas que lo agreden. Cambiar esta actitud interna conducirá a un cambio en el 'estar en el mundo'. La misma Mika al permitirse ver a su esposo trabajando, es capaz de reconciliarse con esa profesión y a la vez con Dai, logrando así convivir con mayor armonía.

3) Plano transubjetivo o ético existencial

3.1. El personaje que se tratará en este plano será principalmente Dai. Se puede interpretar que él experimenta un proceso de maduración a lo largo de la historia, el cual se ve reflejado en la actitud que toma hacia la muerte y la espontaneidad con la que logra realizar su trabajo. Este proceso se cristaliza con la muerte de su padre, instancia que le da la oportunidad de sanar su vínculo con él, reconciliándose así con su pasado y por ende, consigo mismo. Creemos que a través de este proceso, Dai alcanza una mayor autenticidad existencial.

El proceso de evolución antes mencionado también se ve influido por la relación que establece Dai con su jefe y con la secretaria, por la relación con su esposa, y por el efecto que él ve que su trabajo provoca en las familias de los difuntos.

3.2. Cristalización del cambio: Cuando Dai hace el rito del No-kán al cuerpo de su padre, vive una experiencia fundamental en su relación con él, que entenderemos como la cristalización de un cambio que se ha gestado en el proceso de aprender el No-kán.

El trabajo del No-kán se muestra como una posibilidad en la vida de Dai para enfrentarse a sus conflictos: al hecho de no haberse despedido de su madre, al abandono

de su padre y su fracaso como músico profesional. A la vez, el No-kán presenta en sí mismo nuevas dificultades, como el tener un trabajo que no tiene prestigio social y que le genera desacuerdos con su esposa.

El enfrentarse a todos estos desafíos y conflictos permite que Daigo se supere a sí mismo, que se haga cargo de sus miedos y falencias, empoderándose así de su realidad. Este 'hacerse cargo' de sí mismo conduce a Dai a un proceso de cambio, el cual –como se mencionó anteriormente- se cristaliza en el momento en que le realiza el No-kán a su padre. Este rito le permite ver una faceta de su padre desconocida hasta el momento, mientras que se construye como un momento de intimidad y comunicación con la figura de padre de su infancia. Puntualmente, lo que posibilita que Dai viva con profundidad el No-kán de su padre es que encuentra la piedra que de niño le había regalado para comunicarle sus sentimientos. Pareciera que el saber que su padre atesoró esa pequeña piedra le permite volver a manifestarle –ahora a su cuerpo muerto- todos los sentimientos que por tanto tiempo había negado tener.

3.3. "El trabajo que te da de comer también te quita el hambre": Esta frase dicha por Dai en referencia al trabajo del No-kán, parece aludir tanto a la ambivalencia de su trabajo como a las ambivalencias de su mundo interno, según pueden ser inferidas a partir de la película. Interpretamos que Dai vive una ambivalencia interna, quizás no conciente, respecto a la muerte. Comienza a trabajar en el No-kán atraído por el anuncio "ayudar a viajar", luego se da cuenta de que en realidad su función será ayudar a partir a los difuntos, acompañarlos en una despedida pacífica, en definitiva ser "el que envía". Dai puede hacer todo esto con los demás; sin embargo, en su propia vida tiene dificultades y obstáculos internos para vivir el duelo de su padre, para despedir la figura de su padre ausente y, de paso, superar el duelo que significa para él no ser el músico que le hubiese gustado ser. En este sentido, nos parece ambivalente que Dai trabaje siendo "el que envía", pero que en su vida personal esté tan atrapado en rencor hacia su historia y su padre y en la frustración por no haber logrado ser su ideal de sí mismo. Él le dice con cierta rabia a su jefe "el trabajo que te da de comer también te quita el hambre", pero más tarde, hacia el fin de la película vive una evolución a nivel interno, es

decir, puede integrar de manera pacífica la partida de su padre, e incluso es él quien lo "envía" hacia otra vida.

3.4. Dai y la muerte: A partir de ciertas escenas clave de la película, como la del pulpo que intenta salvar y la reflexión que le genera la disolución de la orquesta, interpretamos que Dai vivía la muerte y las pérdidas de una determinada forma antes de conocer el No-kán y de otra después de conocerlo. De las escenas mencionadas, interpretamos que Dai se siente estéril y frustrado ante el hecho de no ser el gran cellista que esperaba ser y de no poder dar vida a lo que quiere ver nacer (entendemos la escena del pulpo como un símbolo de la esterilidad que él siente en sus manos en esa etapa de su vida). El pulpo se debatía entre la vida y la muerte de la misma manera en que el Dai cellista lo hacía; asimismo, ambos llegan a la muerte como resultado final a pesar de los intentos de Dai por salvarlos. Estas dos muertes y la pérdida del padre vivida en la infancia, inferimos que son experimentadas por Dai con un elemento en común: la frustración y el intento de 'dar vuelta la página' sin vivir a cabalidad el duelo correspondiente.

Es a través de su aprendizaje del No-kán que Dai comienza a darle un espacio diferente a las muertes y a las pérdidas en general. Su rol en el No-kán le permite elaborar una nueva interpretación de la vida y de la muerte, resignifica las partidas de las personas, y a partir de eso empieza a vivir de otra manera su relación con el padre y consigo mismo. Vive una transformación interna y un despertar que culmina con la escena final, en la que a través del ritual del No-kán sana su niño interno y despide a su padre con un sentido profundo, reconciliándose con el recuerdo de éste y así abriendo un espacio para su "nuevo Dai."

En conclusión interpretamos que la relación de Dai con la muerte tuvo un desarrollo creciente, que evolucionó desde la desintegración hacia la integración, para lograr aprendizaje y profundo crecimiento personal a partir de ella. Así, es posible decir que, a lo largo de la película, Dai no sólo se enfrenta a la muerte a través de su trabajo, sino que también observamos que en todo su proceso de reencontrarse, de volver a casa,

también mueren partes de él que dan espacio y cabida al nacimiento de nuevos encuentros. A partir de esto, surge la reflexión sobre cómo, a lo largo de nuestras vidas, nos vemos y veremos enfrentados a situaciones, circunstancias y/o personas que inevitablemente nos llevarán a enfrentarnos con nosotros mismos, y a partir de lo cual viviremos "muertes parciales" de partes de nosotros que, así mismo, nos llevarán a vivir duelos, pero que también nos permitirán acercarnos a lo que creemos queremos ser.

3.4. Relación de la participación de Dai en el No-kán y su desarrollo personal: Todo aprendizaje genuino implica cambio; todo cambio genuino implica aprendizaje. En el caso de Dai, lo recién dicho se puede ver en dos planos: en un plano más concreto y obvio, Dai aprende a hacer el rito del No-kán, lo que implica un cambio en comparación con su antiguo trabajo de músico; otro cambio podría ser la nueva visión que éste adopta con respecto a la muerte; pero en un segundo plano y metafóricamente hablando, este aprendizaje implica un cambio que se da en un nivel más abstracto: en su interior, en su espíritu. De este modo, este nuevo aprendizaje le permite volver a encontrarse consigo mismo, volver a disfrutar la vida (lo que se ve en la escena en que está comiendo, en su casa, cuando comienza a mezclar el sashimi con pan y luego le pone unas hojas, escena donde se ve que está feliz y animado).

Asimismo, es posible interpretar que Dai va alcanzando la integración en la relación con su padre a la vez que avanza en la integración respecto a la imagen que tiene de sí mismo. Se termina aceptando más, reconciliándose con la idea de que no es el gran músico que le hubiese gustado ser. Se deja afectar por los aprendizajes que el No-kán ha producido en él. De este modo, se podría decir que su participación en el No-kán lo conduce a una valoración distinta de su 'estar en el mundo'.

4) Plano ideológico

Creemos que es prudente mantener nuestro ser abierto a las distintas culturas y sus respectivas significaciones, ya que a partir de cómo cada cultura es entendida, se estructurará una realidad particular y determinadas creencias en torno a ella.

4.1. Japón y sus tradiciones: Para realizar un análisis de esta película, no se puede dejar de lado las tradiciones y costumbres que constituyen la cultura japonesa, especialmente, de la región en la cual transcurre la historia. A lo largo del film, se pudo observar cómo la cultura japonesa es una cultura rica en tradiciones que son muy respetadas y marcadas. Muestra de esto es, por ejemplo, el ritual del No-kán. Si bien se explica que en un comienzo este ritual era hecho por la familia del muerto, en la actualidad ya no es practicado por la familia, sino que por empresas como en la que trabaja Dai, pero a pesar de esto, sigue siendo una tradición que permite al muerto irse en paz y a la familia intentar reconciliarse con quien a muerto.

Por otra parte, también se observan hechos menos obvios, como por ejemplo que Mika, al comienzo del film, si bien había estado en trabajo todo el día, al igual que Dai, llegó a su casa a preparar la comida y Dai no se molestó en ayudarla. Al igual que cuando llegan Yamagata. Además de esto, cuando Mika vuelve a Yamagata a contarle a Dai que está embarazada, vemos que cuando Daigo llegó a casa, ésta está lavando los platos sucios y además le pregunta a su marido si ha limpiado la casa desde que ella se fue, frente a lo que da a entender que no lo ha hecho las veces necesarias. Todo esto, da para pensar en que las tradiciones japonesas, al igual que muchas más, es más bien machista, de modo que si bien las mujeres trabajan y tienen sus fuentes de ingreso, en lo cotidiano y lo doméstico, siguen siendo ellas las encargadas, sin notarse un rol muy protagónico de los hombres.

Para terminar, otra escena que demuestra la importancia de las tradiciones en la cultura japonesa, es cuando Mika ofrece ayuda a la señora de los baños para encender la estufa, pero ésta última rechaza dicha ayuda, pues no es bueno que los clientes ayuden a hacer cosas en el local.

4.2. Importancia de los juicios: A través de distintas situaciones de la película, como la valoración peyorativa que hace Mika y el hijo de la señora de los baños del No-kán o el que Dai se considere un mal músico, entrevemos la importancia de reconocer los juicios de valor que tenemos a la base de nuestro experenciar. Relacionando esto con lo

mencionado en el punto 2.6., concluiremos que nuestros juicios nos condicionan a ver y dejan su huella en nuestra relación con nosotros mismos como con otros.

Lo mismo sucedería a nivel social. A partir de una idea base, la sociedad valorará negativa o positivamente las cosas, generando así estilos de vida, de convivencia y de ser. El rechazo de algunos personajes de la película hacia el No-kán se fundamenta en un rechazo social que sería anterior al individual. De esta manera, la cultura japonesa estaría conduciendo a sus miembros a rechazar un trabajo, basándose no siempre en certezas.

Es por esto que creemos relevante que las sociedades reflexionen acerca de los prejuicios y juicios de valor a partir de los que construyen sus creencias, ya que tienen un largo alcance en lo concreto y cotidiano.

4.3. Significados ideológicos asociados al No-kán en la cultura japonesa vs. la necesidad de trabajo de Dai: ¿Es ideológica la carga que lleva el hecho de que sea mal visto trabajar en el No-kán, ya que contiene valoraciones culturales y sociales que seguramente se unen a significados religiosos y/o a tradiciones? No lo sabemos desde nuestra cultura occidental. Esto nos ha llamado la atención y nos hace pensar respecto a la contraposición que se produjo entre la necesidad de trabajo de Dai y la experiencia de haber aceptado un trabajo que no le parecía para nada atractivo en un principio, y que, además, es mal visto. ¿Qué cambios y aprendizajes puede producir en un individuo el sólo hecho de tener que enfrentarse a esta conflictiva entre necesidad y el peso ideológico y la connotación cultural de un trabajo como este? Pensamos que en Dai suscitó relevantes aprendizajes, tales como enfrentarse con la relación de la vida con la muerte, con su experiencia, con su pasado, pero también con su presente, pues la decisión tomada tuvo repercusiones en su relación con Mika, en la relación con su padre y por cierto en su relación consigo mismo (sus miedos más profundos, sus prioridades en la vida, sus duelos internos, su modo de relacionarse con el resto, entre otras cosas, se vieron afectados por esta nueva vivencia).

La reflexión que nos surge es: lo que vivió Dai respecto a la carga ideológica que tiene el No-kán vs. su necesidad de trabajar ¿es un conflicto sociocognitivo? Si es así, nos sorprende cómo un conflicto sociocognitivo puede generar cambios y aprendizajes tan trascendentales en las personas, como los vistos en esta película.

4.4. "Es un cadáver pero nos mantiene vivos": Esta frase dicha por el jefe a Dai tiene diferentes implicancias en el análisis de la película, algunas ya mencionadas anteriormente. En el plano ideológico nos parece relevante comentar cómo esta frase habla de la cultura japonesa de un modo que nos lleva a cuestionarnos acerca de nuestra cultura. ¿De qué manera comprendemos la relación entre lo vivo y lo muerto? ¿Entendemos como alimento lo que está muerto? En un sentido más metafórico, ¿Vemos la muerte como una posibilidad de crecimiento, como un alimento para el espíritu? ¿Cuánto me dejo "alimentar" por la experiencia de la muerte? Lo interesante es pensar en que aquí no sólo cabe la muerte física, sino que también las muertes que experimentamos en vida, como por ejemplo los duelos.

En sus sonetos Rilke nos muestra cómo podemos lograr valorar la tierra y la muerte como algo válido y enriquecedor. Nos habla de una muerte igual de válida que la vida, y de una vida que es suficiente aunque sea por un momento. A través de este poema nos cuestionamos como en nuestra sociedad buscamos incesantemente escapar de la muerte y de todo lo que le esté relacionada, sin detenernos a pensar que la muerte no solo significa ausencia de vida, sino también transformación, retorno al origen. Al igual como el jefe le enseña a Dai que se puede alimentar de un cadáver, Rilke nos muestra que la que pareciese ser nuestra última instancia, tiene el potencial de ser canal hacia nosotros mismos, una experiencia enriquecedora.

Tierra, ¿no es esto lo que quieres: invisible
resurgir en nosotros? ¿No es tu sueño
ser alguna vez invisible? ¡Tierra! ¡Invisible!
¿Cuál, si no la transformación, es tu misión urgente?
Tierra, tú, amada, yo quiero. Oh, créeme: no necesitas
más de tus primaveras para ganarme para ti, una,

ay, una sola es ya demasiado para la sangre.
Sin palabras estoy por ti decidido, desde hace mucho.
Siempre tuviste razón, y tu idea santa
es la muerte íntima.
Mira, yo vivo. ¿De dónde? Ni la infancia ni el futuro
son menos... Existencia de sobra
me mana en el corazón.
Rilke, R. M. (2002).

5) Plano simbólico

5.1. La música como un lenguaje: En un principio, vimos como Dai manifiesta alivio al deshacerse del violoncello profesional luego de ser despedido como orquestista, lo que se aprecia cuando dice que éste le quedaba grande, no sólo físicamente, sino que también por sus capacidades como músico. Luego, cuando vuelve a Yamagata, su pueblo de origen, siente la necesidad de volver a tocar, lo que hace con su violoncello de la infancia, a través del cual es capaz de desplegar su talento y volver a disfrutar de su música.

Así, al volver a lo simple, se puede interpretar que para Dai, tocar el violoncello es una forma de lenguaje distinta que le permite conectarse con sus emociones y al mismo tiempo comunicarlas de un modo distinto. De este modo, se podría decir que si bien al principio de la película, el tocar el violoncello era un obstáculo en su evolución, con el desarrollo de la historia es más bien una herramienta de comunicación que le permite reencontrarse y volver a sí mismo. Al mismo tiempo, también se puede apreciar en ciertas escenas, tal como la comida de navidad cuando Dai toca para su jefe y la secretaria de la empresa, que si bien la música permite comunicar emociones, también permite emocionar, provocando en cada uno algo distinto.

5.2. Valor simbólico del embarazo: A partir de la escena donde Mika le dice a Dai que está embarazada, podemos decir que éste es capaz de generar vida, lo que se contrapone con lo que Dai hace todos los días: preparar a los muertos para que se vayan

en paz. Además, en esa misma escena es cuando a Dai le avisan sobre la muerte de la señora de los baños, por lo que se aprecia en esta escena, una contraposición entre la vida y la muerte; y como luego, cuando Dai está haciendo el No-kán a la difunta, Mika lo ve y, como ya se dijo, se reencuentra con su marido y ve la esencia de él y de lo que éste hace, generando esto vida en su relación.

5.3. Pulpo y fertilidad: La escena en que Dai toma al pulpo entre sus manos y lo lanza de regreso al mar con la intención de que sobreviva,pero éste permanece inmóvil flotando en el agua, podría hacer referencia al momento poco fructífero que vive Dai. Momentos antes de que su esposa se diese cuenta de que el pulpo se encontraba vivo, Dai estaba pensando que decididamente él no era un buen músico y que nunca tendría éxito como tal. Si sumamos esta sensación de ineficacia en lo laboral al intento fallido de salvarle la vida a un animal, interpretamos que la sensación de Dai en ese minuto es de infertilidad, de que es incapaz de crear algo con sus manos: ni vida ni música.

5.4. La secuencia de escenas como símbolo y el símbolo como una secuencia: En la película, además de haber una gran riqueza de elementos simbólicos, también nos damos cuenta de que lo simbólico se encuentra al abstraernos un poco más al mirar la película. Con esto nos referimos a que hay escenas y secuencias de escenas que son muy simbólicas. Así, la película tiene elementos simbólicos y, además, al hilvanarlos pasan a ser un gran elemento simbólico, tal como se puede ver en la escena, anteriormente descrita, en que Mika le dice a Dai que está embarazada, donde hay una secuencia de contraposición entre la vida y la muerte, como ya se explicó, y donde termina predominado la vida, lo que a su vez, también puede ser visto desde más arriba aún, y se puede contraponer el principio de la película, donde Daigo era más bien infértil, con lo que ocurre al final, que es el máximo reflejo de la vida y del estar vivo. Así, se podría concluir que es lo simbólico de la secuencia simbólica. Un “metasimbolismo”.

5.5. Título como símbolo, “el que envía” o “final de partida”: La traducción de “Okuribito” es “el que envía” o “final de partida”, ambas traducciones adquieren un componente simbólico al relacionarlas con el tema central de la película, la vida y la muerte, pero también al relacionarlas con la experiencia interna de Dai. Esto último

porque Dai no sólo participa en el envío de otros hacia la muerte, o hacia otra forma de vida, sino que también él mismo, a lo largo de la película, experimenta un viaje hacia su interior, un itinerario de aprendizajes espirituales que culminan con la escena final junto a su padre, que paradójicamente más que un final es un inicio, una nueva partida interna. En este sentido sería un comienzo de otro modo de vivir la relación con su padre, y a su vez un comienzo para decantar los cambios y aprendizajes ya vividos; probablemente esa escena final marca también un nuevo inicio en la vida de Dai, pues es la liberación de una serie de sentimientos y emociones que en el pasado no le habían permitido ver más allá, encontrar otros sentidos. Así, el nombre de esta película alude simbólicamente a más de un envío, a más de un final y una partida, abarcando desde los significados de la vida y de la muerte, hasta los procesos internos que vivimos como individuos, en los que constantemente hay finales y partidas.

5.6. *Pauta conectora entre símbolos presentes en la película: la naturaleza:* Lo más amplio o general es la presencia de los cuatro elementos: (1) Tierra, ésta puede estar presente de diversas formas, pero nosotras resaltamos la función simbólica de este elemento en el hecho de retornar al hogar o a la 'propia tierra', al lugar de origen; (2) Agua, este elemento se ve en el río, en los baños, y en el agua que se utiliza para limpiar a los muertos y cumple una función purificadora, de experiencias, significados, emociones y sentimientos: el río con los salmones luchando por llegar al mar, es analogable con el regreso a la tierra antes nombrado por el sentido de volver al hogar, asociado a la lucha que implica volver, el sacrificio implícito en todo viaje interno. (3) Fuego, simbolizando el desvanecimiento en la muerte, el desvanecimiento de la vida, el desvanecimiento de una etapa, simbolizando el dejar atrás ciertos aspectos de nosotros mismos para luego dar vida a otros; aire, a través de los pájaros están simbolizando la libertad, la expansión del interior, el potencial de crecimiento que llevamos dentro.

Nos parece que el dinamismo de los cuatro elementos, siempre presentes, refiere en cierta forma al dinamismo humano, a la constante fluidez y la constante presencia de cambios. Es posible notar esto en la vida de Dai, él está constantemente enfrentándose a cambios, tanto externos como internos, y la interacción entre el ambiente y sus cambios internos no siempre es directa, pero sí hay correlación. Así como también las grandes

temáticas de la vida y la muerte nos muestran cómo los cuatro elementos, y la presencia de las estaciones junto a otros elementos de la naturaleza, en su función simbólica, pueden ayudar a comprender el proceso interno de Dai.

6) Plano estético

6.1. Silencios como recurso estético. A lo largo de la película aparecen silencios que acompañan momentos de tensión interaccional, los cuales se alternan con escenas donde la música aparece en primer plano. Así, el juego entre la música de la orquesta y el silencio acentúan emociones. Un ejemplo de esto es la escena en la que Mika mira cómo Dai le realiza el No-kán a la señora de los baños.

Esto es a su vez un reflejo del silencio que deja en Dai la disolución de la orquesta. El rol de la música en la película podría considerarse un correlato del rol de la música en la vida de Dai, de cómo éste utiliza el cello como una vía de expresión de su mundo emocional.

6.2. Salmones luchando con el cause del río: En esta escena se alude al sentido total de la película, lo cual le da un especial sentido estético al cristalizar en un momento lo que se desarrolla a lo largo del filme: el retorno hacia uno mismo, el encontrarse con el hogar, el entender que para llegar a comprender la vida y la muerte hay que pasar por un camino que implica luchas, esfuerzos y sacrificios.

Como se muestra en dicha escena, si bien el viaje se puede realizar acompañado, el cambio, el retorno o el fracaso al que se llegue es una experiencia individual, en la que el otro influye, pero de la cual no es parte. Así, los salmones viajan juntos y con el mismo deseo de volver a sus orígenes, pero cada uno debe hacerse cargo de su propio camino.

6.3. Función de la primera escena: Se muestra alterado el orden cronológico de la historia, es decir, se comienza la película no por el principio. La película parte narrando

un conflicto desde una escena en la que el conflicto se encuentra en vías de resolución: ¿Qué significa que se comience una encrucijada desde casi el fin de ésta?

6.4. Luces y sombras: En la escena en la cual Dai se dirige junto con su jefe al No-kán de Tomeo, la iluminación – llena de sombras y neblina- hace presentir a un personaje en conflicto o a una situación conflictiva. Sin embargo, en ese momento de la historia, Dai se encuentra en la salida de sus conflictos, se encuentra enfrentando sus temores y haciéndose cargo de su realidad, está viviendo la luz de quien se pregunta acerca de sí mismo, de quien se pregunta: "¿Seré capaz de volver a encauzar mi vida con este trabajo?". Esto nos lleva a reflexionar que la luz no se encuentra en las situaciones, sino en quien las vive. No es la realidad la que debe dar tranquilidad al sujeto, sino que éste debe tener templanza suficiente para vivir cualquier momento de oscuridad.

7) Reflexión metacognitiva

A partir de la forma de conceptualizar la muerte que tienen los personajes de la película, nos surgen algunas interrogantes respecto a qué significa la muerte de algún ser querido, o a donde nos conducirá nuestra propia muerte.

A lo largo de la película se hace referencia a la muerte como un viaje, una partida que -como buen comienzo- siempre implica algo por venir, se habla de la muerte como una transición. El mismo título de la película, "el que envía", nos muestra un hombre que manda a los muertos a un nuevo viaje, ya no el de la vida, sino el de la muerte.

Es frente a esa seguridad con la que se explican la muerte, que nos cuestionamos desde dónde surge tanta certeza: ¿qué les da el derecho de creer entender una experiencia tan ajena a nuestros conocimientos de una manera tan cabal? ¿Qué tienen ellos que pueden vivir la muerte de un ser querido con tanto dolor y a la vez con tanta calma? ¿Es acaso nuestra cultura la que nos restringe de tanta tranquilidad hacia lo desconocido?

En occidente hemos pasado vidas enteras preguntándonos y sufriendo la muerte. La ciencia, la poesía, la filosofía, la misma psicología que nos convoca, todas nuestras

disciplinas han dedicado por lo menos un esfuerzo en vano por comprender la muerte y aliviarnos de su dolor. Es desde esos miles de pensadores y por las innumerables personas que sienten en lo más profundo de su alma la pérdida de alguien, que nos preguntamos ¿Por qué oriente puede enviar a sus muertos a una nueva y desconocida vida mientras que aquí en occidente nos quedamos en la lamentación por la ausencia? ¿Dónde podemos conseguir un poco de esa templanza?

Encontramos en la poesía una muestra de las reflexiones que inspira la presencia de la muerte. Encontramos en el poema "Para llorar" de Vicente Huidobro un ejemplo del dolor y la desesperanza que desvela a tantos cuando se acerca la muerte, mientras que se asume su presencia como cotidiana y obvia:

La muerte está atornillada a la vida
Los astros se alejan en el infinito y los barcos en el mar
Las voces se alejan en el aire vuelto hacia la nada
Los rostros se alejan entre los pinos de la memoria
Y cuando el vacío está vacío bajo el aspecto irreparable
El viento abre los ojos de los ciegos
Es para llorar para llorar

Como bien recita Huidobro, "la muerte está atornillada a la vida", una es inherente a la otra, pero aun así nos aprieta el estómago y nos deja un gusto amargo en la boca. Incluso puede llegar a parecernos que la muerte es una broma de mal gusto cuando tratamos de encontrar una explicación racional que sea suficiente para calmar las ansias de tener a ese que hemos perdido. Y tal vez sea ese nuestro problema, quizás es la razón -la joya de occidente- la que no nos deja abrir nuestros ojos ciegos para despedirnos con calma de "los astros que se alejan en el infinito", la que no nos deja abrir nuestros ojos secos para llorar y llorar y así volver a sentir.

Así, cada uno se enfrenta de distinta manera a la muerte. Así, dicho enfrentamiento va a depender de quién es quien se enfrenta a la muerte, de su historia personal, de la edad que tiene al momento de enfrentarla, de la cultura a la que

pertenece, del modo en que la otra persona murió, etc… pero al final, la muerte es algo que todas las culturas comparten, es algo universal y común a todos los seres vivos. Por eso, el tema es cómo cada uno de nosotros y cada cultura la significan y qué implica ésta en cada uno de nosotros, cómo cada uno decide o puede vivirla. Al fin y al cabo, "toda historia tiene un final, pero en la vida, cada final es un nuevo comienzo".

Por otro lado, y a partir del desarrollo en las relaciones de Daigo y Mika, y Daigo con su jefe, es que surgió la siguiente reflexión: ¿Qué rol cumple el *otro* en los procesos de cambio espiritual?, ¿qué consecuencias puede tener la relación con *otro(s)* en un proceso de cambio, y cómo el cambio puede tener consecuencias en las relaciones con mi entorno?

Considerando que somos individuos en sociedad y que, como tales, estamos en constante relación con nuestro entorno y sus miembros, nos damos cuenta de que dichas relaciones influyen, e incluso determinan, nuestra forma de ser y nuestra identidad. Debido a esto, pensamos que es relevante hacernos la pregunta ¿cómo mi cambio repercute en *otros* y en la forma que los otros me ven? y viceversa. Hasta el momento hemos hablado de un cambio que, sin ser egoísta, es muy individual, profundo e interno, pero no por ello independiente del entorno y de quienes participan en él, entonces, ¿qué pasa con los que están alrededor?

Análisis psicocinematográfico de *Un cuento chino*

Ficha técnica

TÍTULO: *Un Cuento Chino.*
DIRECTOR: Sebastián Borensztein.
AÑO Y PAÍS: 2011, Argentina (estreno en Argentina 24 de marzo 2011)
GUIÓN: Sebastían Borensztein.
MÚSICA: Lucio Godoy.
ACTORES: Ricardo Darín (Roberto), Huang Sheng Huang (Jun Quian), Muriel Santa Ana (Mari), Iván Romanelli (Leonel).
PRODUCCIÓN: Ferardo Herrero; Juan Pablo Buscarini, Pablo Bossi, Isabel García Peralta.
DURACIÓN: 90 minutos.

Sinopsis

Un cuento chino trata sobre la historia de cómo Jun, un joven chino, "cae" en la vida de Roberto, un ferretero obsesivo y hosco de unos 50 y tantos años, que lleva una vida tranquila, aislada y rutinaria en Buenos Aires.

La historia parte con Jun y su novia en un bote en la mitad de un lago en China, situación en la que, se infiere, él se iba a disponer a pedirle matrimonio. Justo cuando va hacia la parte posterior del bote a buscar unas argollas, una vaca cae del cielo justo arriba de su novia y la mata. En la siguiente escena aparece la imagen al revés de la ferretería "de Césare", dónde vive y trabaja Roberto.

Un día, Roberto se encontraba a las afueras del aeropuerto, viendo cómo los aviones despegaban, cuando de pronto un taxi arroja a un chino a la vereda: ese chino es Jun. Éste había decidido partir a Argentina en búsqueda de un tío, su único pariente vivo. Así, Roberto, al ver que este chino no entiende nada y no sabe muy bien a dónde ir, le ofrece llevarlo a la única que dirección que este trae consigo.

Luego de una serie de eventos y vueltas, Jun termina viviendo por unos días en la casa de Roberto. Es así que ambos comienzan a desarrollar una relación que se basa en comunicación gestual y de señas. Esta situación un tanto insólita tiene muy alterado a Roberto, quien lo único que quiere es deshacerse de Jun. Paralelamente a esto, aparece María, mujer con la que Roberto tuvo un romance hace algunos meses y que está profundamente enamorada de él. Por su parte, María también presenta un desafío relacional para Roberto, desafiándolo a involucrarse sentimentalmente con ella.

Con todo esto y gracias al chino, Roberto va a verse enfrentado a ciertas situaciones y circunstancias que lo llevan a enfrentar un pasado reprimido y lleno de dolor, para así poder comenzar a disfrutar un poco más de la vida, la que después de todo no es tan mala como creía.

1) Plano intersubjetivo

1.1. Falta de un idioma y código común: Uno de los aspectos más característicos de la relación de Roberto con el chino es la falta de un idioma común y la resistencia por parte de Roberto a desarrollar cualquier tipo de lenguaje que le permita comunicarse y conocer al chino más allá de lo estrictamente necesario. Pero, a pesar de los obstáculos mencionados, los personajes se hacen entender y, aunque no quieran decirse nada, se dicen mucho. La relación entre ambos es un ejemplo del axioma número uno de la comunicación de Watzlawick (2002), que postula la imposibilidad de no comunicar.

A la vez, esta ausencia de idioma común influye en la ausencia de ciertas normas y sutilezas sociales: porque no se entienden es que pueden decirse todo o pueden pasar por alto las opiniones del otro. Esta falta de ciertas reglas del vivir en comunidad abre la puerta a nuevas formas de relacionarse y comunicarse con el otro.

1.2. Descuido de las relaciones: A través del personaje de Roberto y el trato que él tiene con el mundo, vemos retratado cómo se descuidan y se dejan de alimentar las

relaciones. Roberto se mueve en un mundo relacional hosco creado por sí mismo, él se muestra ante los otros como duro, impenetrable, malhumorado. Con esta imagen espanta las relaciones personales y se transforma a sí mismo en tierra árida donde nada próspera. A lo largo de la película vemos a un Roberto que no está interesado en cultivar amistades ni ningún tipo de relaciones más íntimas, pues mantiene a raya a sus más cercanos (como lo hace con el cuñado de María) e intenta dejar fuera a cualquiera que trate entrar a su mundo privado y modificar el orden de las cosas (un ejemplo de esto es su relación con el chino o con Mari).

1.3. La salvación: Los personajes principales presentan diferentes carencias afectivas y necesidades, siendo algunas más evidentes y extremas que otras, como la necesidad del chino, quien debe encontrar a su tío porque no tiene a nadie más en el mundo y no puede comunicarse porque no domina el idioma argentino. Sin embargo, hay otro tipo de carencias y necesidades presentes tanto en el chino como en Roberto, las carencias afectivas.

Se puede inferir que Roberto y el chino son personas que, en el fondo, inconsciente o conscientemente, albergan soledad, pérdida, frustración, desamparo y dolor. Asimismo, se encuentra tanto la búsqueda explícita como implícita de la salvación: el chino manifiesta desde un comienzo que quiere ser salvado de esta situación en la que se encuentra, se aferra a Roberto y se empeña en mostrar su agradecimiento al mismo tiempo que se da cuenta de que él está haciendo grandes esfuerzos por aceptarlo dentro de su vida personal. Roberto, en tanto, se muestra desesperado con tener que hacerse cargo de este chino que vino a darle vuelta su mundo, es como si le pidiera a la vida que lo salvara de esta situación insólita, en la que de un minuto a otro se vio envuelto sin poder salir.

El patrón relacional de la salvación entre Roberto y el chino tiene dos niveles de profundidad: en un primer nivel se salvan literalmente, Roberto salva al chino en el momento en que lo sube a su auto cuando el taxista lo deja tirado en la calle, y el chino salva a Roberto de una fuerte paliza cuando lo defiende del policía y logran arrancar. Se

podría decir que ambas escenas muestran que entre ellos se salvaron cuando estaban en una situación de riesgo real. Pero también se salvan en un segundo nivel que tiene relación con lo afectivo y lo íntimo.

Roberto salva de la soledad y el desamparo al chino al acogerlo, se puede interpretar que más allá de las limitaciones de idioma y la forma que tiene Roberto de tratarlo, logran un vínculo afectivo que mostraba a Roberto comprometido con él, comprometido con su historia también, aunque no lo demostrara tan fácilmente. Roberto más bien se muestra como un hombre que simplemente quiere volver a su vida rutinaria y deshacerse de este estorbo que le está causando problemas, pero en el fondo, a partir de escenas como cuando se devuelve a buscarlo en el auto, o cuando lo observa, se puede interpretar que está comprometido afectivamente con el chino. En ese sentido lo salva de sus carencias, lo ayuda a conectarse con los sufrimientos que ha vivido, tal vez indirectamente y sin intención. Del mismo modo, también el chino salva afectivamente a Roberto, con su llegada, con su irrupción en su vida cotidiana remece su mundo interior, remece dolores y sufrimientos que han estado guardados, reprimidos, u olvidados. En definitiva, Jun remueve los rasgos característicos de Roberto, pues provoca en él incertidumbres y desafía lo hosco que es, lo rutinario, es decir, el chino con su sola presencia desarma su carácter y lo pone a prueba, lo lleva a salvarse de sí mismo. El chino salva a Roberto de sus corazas, de sus defensas, de sus miedos, lo ayuda a superarse a sí mismo pues lo lleva, inevitablemente a contactarse con lo más profundo de su historia (escena en que rompe la repisa con la colección de figuras para su madre, por ejemplo) y de sus relaciones afectivas. En este aspecto es crucial el cambio que experimenta Roberto respecto de su relación con Mari.

Así, el patrón de salvación se presenta tanto frente a una situación de riesgo real, como frente a la realidad emocional, en el plano de lo íntimo. Hubo un creciente cambio desde un distanciamiento en un inicio a un acercamiento hacia lo más íntimo de cada uno.

1.4. Soledad vs. compañía: Entre María, Jun y Roberto se establecen relaciones interpersonales de compañía y/o invasión de espacio privado. Esto se ve reflejado en el personaje de Roberto, quien está acostumbrado a estar solo, no compartir la vida privada, y relacionarse con los demás escuetamente, sólo para lo justo y necesario (como por ejemplo, su comportamiento en el trabajo, con las personas de la calle, e incluso en el trato que tiene a veces con María, así lo reflejan).

María por su parte es una mujer que vive en el campo y que busca la compañía Roberto, lo invita a hacer cosas. A la vez, cuando advierte la presencia del chino inmediatamente quiere relacionarse con él. Esto permite pensar que es una mujer que busca la compañía en las relaciones, que además genera instancias para compartir entre la familia y sus cercanos.

Por su parte, Jun se presenta desde el inicio como una persona totalmente sola en el mundo que busca a su tío porque es su última esperanza, de tal forma que la compañía la necesita no sólo por la soledad que posiblemente experimenta en su interior, sino que también porque necesita compañía para sobrevivir. O se aferraba a Roberto o no sobrevivía después de la experiencia de haber sido tirado a la calle sin poder hablar una palabra de español. Roberto no quiere la compañía, está acostumbrado a su soledad y es receloso con su mundo privado, pero en la película se muestra cómo las relaciones interpersonales que inevitablemente establece, lo impulsan a abrirse, a acompañar y dejarse ser acompañado. La soledad que tanto cuidaba con su forma de vida se ve puesta en tensión frente a estos dos personajes que relacionalmente se mueven en un continuo de compañía física y compañía emocional, así como también ponen en tensión su soledad física y su soledad emocional. La carencia de la presencia de un otro es un factor común a los tres personajes mencionados, por lo que soledad v/s compañía atañe a los tres aunque sea de distintas formas.

1.5. Relaciones interpersonales catalizadoras del cambio. Las actitudes, interacciones y patrones interpersonales que se establecen entre los personajes principales sin duda suscitan cambios a nivel personal en cada uno de ellos, pero uno de

los cambios más significativos fue el cómo el chino influyó en Roberto para que este pueda lograr superarse. El chino con su llegada, con su forma de expresarse, con su realidad, con su soledad, con su emocionalidad, con sus trabajos para Roberto, con sus interacciones con María, con su reacción frente a los supuestos tíos, y en definitiva con las distintas interacciones que se dieron entre él y Roberto, fue generando cambios sustantivos en el último, cambios que no fueron buscados conscientemente, ni fueron fruto de un camino personal, sino que por el contrario, se relacionan con la insólita e inesperada llegada del chino a su vida y a la influencia que ésta tuvo en la vida interna y externa de Roberto.

Así como Jun desarmó todas las rutinas de Roberto, también desarmó y removió toda su armazón interna respecto de la vida, las relaciones, y sobre todo respecto de sí mismo: el chino quizás no lo hizo intencionalmente, quizás no se dio cuenta de los efectos que tuvo su presencia, pero sí es claro, principalmente gracias a la escena final de la película - cuando Roberto ve el fresco que Jun hizo de la vaca - que el chino fue catalizador de cambio en Roberto. Las relaciones interpersonales que se dieron en esta película fueron catalizadoras de cambio en todos los personajes principales, pero en el caso de Roberto y el chino es muy significativo por la profundidad que es posible interpretar que alcanzó.

2) Plano intrasubjetivo

2.1. Roberto a través de su comportamiento obsesivo: A partir de la cotidianeidad de Roberto, inferimos que tiene ciertos rasgos de personalidad obsesivos: se dedica a corroborar el contenido de la caja de tornillos, colecciona noticias y figuritas de vidrio y se duerme todos los días a las once de la noche. En definitiva, Roberto vive en una rutina rígida, y pareciera que se mantiene constantemente detrás de una vitrina que lo protege del exterior.

Percibimos en Roberto a un hombre que se esconde tras su rutina, sus obsesiones, sus colecciones. Desde el psicoanálisis, estas obsesiones podrían ser entendidas como un

mecanismo de defensa cuyo propósito es el aislamiento, lo que se entendería como que Roberto, a través de sus obsesiones, busca desconectarse de ciertos pensamientos y deseos, para así no conectarse consigo mismo. Así, a partir de lo que se cuenta sobre su historia personal, deducimos que se esconde de la posibilidad de vivir nuevamente un sinsentido (como fue para él la guerra de las Malvinas) que desestructure su vida como lo hizo la muerte de su padre. De este modo, inferimos que todas esas obsesiones no ocultan más que una gran falta y una historia de vida marcada por sufrimiento, dolor y pérdida.

2.2. El contrastante caso de Mari: Se puede inferir del comportamiento de Mari y de su forma de relacionarse con el chino, con su propia familia y con Roberto, que es una mujer sencilla, simple, sincera, auténtica, acogedora (este rasgo de personalidad de ella es muy claro en su relación con el chino) y confiable, es una mujer que sabe lo quiere y no tiene miedo en ir a buscarlo: habla con Roberto directamente, le escribe una carta, le demuestra su afecto y aprecio hacia él, expresa sus intenciones y emociones sin dejarse frenar por miedos o pautas sociales, y en ese sentido se puede notar su identidad de mujer de campo, una mujer que se sitúa honestamente y de manera sencilla frente a sus sentimientos y frente a la vida. Podría interpretarse que sus conflictos son con la frustración de que Roberto no se atreva a esta relación y/o con respecto a la soledad y la preocupación del amor no correspondido.

María se presenta como una mujer auténtica lo que se relaciona generalmente con una mayor conexión con uno mismo y mayor autoconciencia. Esto se traduce en la construcción de relaciones basadas en la honestidad y la expresión de los afectos junto con la libre expresión, ella hace lo que le "nace" hacer y dice lo que siente y piensa, es auténtica en sus relaciones interpersonales. Se puede inferir un alto grado de autoaceptación de sí misma.

2.3. El "Chino" y su perseverancia por seguir adelante: A partir de la historia de vida que ha tenido el chino y de su decisión de haber viajado solo a Buenos Aires en busca de su tío, se puede inferir e interpretar que este personaje es valiente, ya que se

necesita de mucha valentía y coraje para emprender el viaje que hizo. Más allá del viaje físico, hay un viaje interior de fondo que tiene que ver con querer luchar y tener esperanzas.

Una persona con la historia de vida del chino perfectamente podría haberse dejado abatir por las circunstancias sin ganas de buscar nuevas oportunidades; en cambio, él opta por ir en busca de un futuro, por encontrar al pedacito de familia que le queda, por salvarse a sí mismo de la desdicha y comenzar de nuevo. No fue impedimento el conocimiento nulo del idioma, no fue impedimento la distancia ni el hecho de que no hubiese hecho contacto previo con el tío, con coraje y valentía se arriesgó. El tatuaje que llevaba era su única referencia, esto refleja que él confiaba que esto le iba a servir, pero también refleja su necesidad profunda de encontrarlo, ya que marcó su propio cuerpo con su última esperanza, aferrándose a esa última posibilidad de vida. Esto habla de la determinación y de la fé que tenía de encontrar a su tío, así como también es un indicador de que su medio de expresión es el arte. Otras escenas tales como cuando pinta la vaca en la pared al dejar la casa de Roberto y los dibujos que le hace, muestran que el no saber español no fue un impedimento para expresarse, y que su mundo interno podía verse reflejado en el arte.

El conflicto intrapsíquico de este personaje podría ser entre el coraje y la vulnerabilidad, o entre la fortaleza y el miedo, ya que así como sus decisiones y acciones dan cuenta de valentía, su expresión emocional frente a las pérdidas y todo lo que ha sufrido dan cuenta de una fragilidad interna y profunda necesidad de afecto, certidumbre y estabilidad. Jun es una persona que muestra su agradecimiento y valora los gestos de amabilidad de María y todo lo que Roberto hizo por él, por lo que se puede inferir que estaba muy carente en estos aspectos.

2.4. “La vida es una gran sinsentido, un absurdo”: Así define Roberto la vida, como una sucesión de hechos vacios de sentido, como si fuese una comedia negra o un chiste de mal gusto. Incluso colecciona noticias sinsentido, como si quisiese comprobar que

nada tiene coherencia, y que no solo en su vida, sino que en la de todos suceden cosas que no tienen ninguna lógica.

Así todos son susceptibles a lo absurdo, y cada cual tiene un propio sinsentido con el cual convivir. Pero vemos que estas cosas sin explicación no solo son aspectos de la vida con los que tenemos que convivir, sino que alrededor de ellos se construye un sentido a la vida. Es decir, estos eventos absurdos conforman parte de la vida de cada uno, dejando espacios vacios para llenarlos con nuestras propias explicaciones y sentidos.

Es sobre lo insólito de su historia que Roberto construye una forma de vida, y todas esas noticias absurdas que colecciona configuran facetas de su existencia. El que para él la vida no tenga sentido ninguno es ya en sí un gran sentido.

2.5. Paralelismos entre Roberto y Jun: Varios elementos que unen a estos personajes son: a) Orfandad y soledad; b) Condición de inmigrantes; c) Noviazgos interrumpidos; d) Vaca; e) Coraje. En específico, la orfandad y soledad se aprecian tanto en Roberto como en Jun: Roberto es huérfano desde hace muchos años (desde los 19 años) y Jun desde que nació. ¿Cómo esto influencia a cada uno? ¿Cómo enfrenta cada uno esta realidad? Ambos son personas solitarias, pero están determinados de maneras diferentes por esta soledad. Para Roberto, la vida es un sin sentido, un absurdo y todo lo que le ocurre lo vive con esa premisa a la base; mientras que para Jun todo tiene un sentido, todo pasa por algo. El patrón estaría dado por el hecho de que ambos personajes comparten una realidad: están solos, pero esto los determina de manera distinta a cada uno. Estas características intrapersonales son deducibles a partir de las interacciones y actitudes que estos personajes mantienen durante la historia.

3) Plano transubjetivo o ético existencial

3.1. El Chino (Jun) y su destino: La evolución transpersonal del Jun es comprendida a través de lo mencionado acerca de su mundo subjetivo en el plano intrapersonal.

Es un personaje que muestra responsabilidad respecto de sí mismo y de su experiencia: lo que se ve particularmente luego de trágica muerte de su pareja, pues es capaz de hacerse cargo de su desdicha y hacer algo al respecto. Aferrándose a su presente y a su pasado, decidió valientemente lanzarse a buscar un nuevo futuro a partir de un indicio poco seguro: la existencia de un tío en Buenos Aires. Esta decisión da cuenta de su autorresponsabilidad, de sus recursos personales para salir adelante y maduración. Este personaje muestra una evolución en el tiempo, que va desde sus pérdidas, pasando por sus decisiones y por la manera de enfrentar la búsqueda de su tío y a Roberto, hasta su agradecimiento con el dibujo de la vaca pintado en la pared de la casa de éste último y el posterior encuentro con el tío.

Con todo esto, se ve que Jun logra cumplir su objetivo después de pasar por una serie de frustraciones, decepciones, tristezas, incertidumbres, malos tratos, incomprensión, abandono, etc, y sin embargo es capaz de terminar centrado en sí mismo, agradeciendo a través del arte, que al parecer es un medio de expresión de su mundo interno, así como también culmina su desarrollo con una conciencia y autenticidad intersubjetiva admirable considerando que no había idioma común. Es un personaje que, a partir de lo que su actitud nos dice, no se quedó en victimizaciones ni comodidades, por el contrario, luchó y permaneció en su búsqueda.

Finalmente, se puede interpretar que logró lo que se había propuesto y además, sin intención alguna, su presencia y proceso pudo repercutir en el resto positivamente, de tal modo que al relacionarse con Roberto, abrió un espacio para que éste se conectara consigo mismo y lograra ser más autentico y congruente en su actuar.

3.2. Lo insólito en Roberto: En un principio Roberto se imagina como protagonista de las noticias que colecciona, se pone en el lugar del barbero que mata a su cliente y en el del hombre que se cae por el barranco mientras tiene relaciones sexuales con su amante. La película comienza con un Roberto que no es capaz de hacerse cargo de lo que desea y piensa y, escudado en la idea de que la vida es un sinsentido, escapa de todo lo que

pueda contradecir este principio con el que él se sitúa frente a todo; frente a esto, nos preguntamos: ¿Para él es una especie de ley de vida que todo sea un absurdo y nada tenga sentido, por qué colecciona noticias buscando constantemente evidencias que lo confirmen? ¿Necesita hacer cada vez más fuerte su escudo frente a toda experiencia que sea indicio de sentido? Cuando cuenta su historia de vida, Roberto deja entrever que sufrió mucho y que no ha tenido una vida fácil, por lo que es posible ver la relación que existe entre sus hábitos rutinarios, sus miedos, su aislamiento, y las experiencias de pérdida y falta de sentido que vivió.

Así, al final de la película vemos que Roberto mantiene una actitud más segura y determinada, lo que lo lleva a estar más empoderado siendo capaz de hacer algo respecto a sí mismo. Esto lo vemos cuando en la última escena se decide y va en busca de Mari.

3.3. Dialéctica psicológica entre rigidez y posibilidad de expansión: en el inicio de la película se mostraba a Roberto como una persona muy rígida, rutinaria y que presentaba resistencias, tanto al momento de relacionarse con otros, como al momento de relacionarse consigo mismo y con los procesos de cambio. Por esto mismo es difícil imaginar, al inicio de la película, que una persona tan rígida como Roberto logre un cambio, por lo tanto al observar la relación entre opuestos que se da en él en cuanto al cambio espiritual, nos damos cuenta de dos cosas: en 1er lugar, el cambio es posible y en 2do lugar, cuando una persona esta muy desconectada de si mismo, su proceso de cambio va a ser más intenso y profundo, pues a más rigidez mayor cambio: lo que estaría dado por la dialéctica entre opuestos.

3.4. Influencias interpersonales positivas: En primer lugar, encontramos el rol de catalizador quee cumple Jun en Roberto. Cuando el chino llega a la vida de Roberto e interrumpe su rutina, sus hábitos, lo saca de lo cotidiano. Una de las tareas que le da Roberto para mantenerlo ocupado es limpiar el patio, con esto Jun saca todo lo viejo, lo roto, lo que ya no se necesita, hace una reestructuración del espacio y lo deja todo ‘como nuevo’. Esto puede ser una metáfora de cómo Jun remueve del interior de Roberto todas esas cosas que están enraizadas en el pasado y que están a la base de sus miedos,

actitudes, costumbres y obsesiones. Esto se ve reflejado en la escena en la que Jun bota por un descuido la repisa en la que Roberto guarda la colección de figuras de animales de su mamá. Con el efecto que esto tiene en Roberto podemos darnos cuenta como el rompimiento de las figuras caló hondo en la vida emocional de Roberto porque tocó un punto crítico en su historia, la pérdida de la madre. La intensa reacción que tiene, echar a Jun de su casa y abandonarlo en el barrio chino, habla de lo intensa que es la emoción generada, pareciera que el chino saca a Roberto de su especie 'anestesiamiento' afectivo.

A pesar de lo fuerte y doloroso que puede ser perder el mayor recuerdo que se tiene de la madre que nunca se conoció, el que se hayan roto todas esas figuras de colección deja un espacio para guardar nuevas cosas, para que Roberto se dé el tiempo de coleccionar nuevas emociones simbolizadas por nuevas figuras.

En segundo lugar se encuentra la influencia positiva de Mari en Roberto. Podemos observar que Mari trata a Roberto de manera distinta a como lo hacen los otros, ella se para frente a él y lo interpela directamente, sin conformarse con sus rechazos y evasivas. Roberto cede ante ella, viéndose descolocado frente a su perseverancia, y ella no se deja abatir por los constantes rechazos.

Si bien es Jun quien produce el principal movimiento en la vida de Roberto, Mari es la meta final, es en lo que el cambio de Roberto se cristaliza. Inferimos que ella lo 'humaniza', volviéndolo más accesible y delicado en el trato.

En definitiva, Mari accede a la parte más oculta de Roberto, a su ternura y su vulnerabilidad, y aunque en un comienzo es expulsada de su vida, con su paciente perseverancia logra mover algo en el interior de Roberto. Así, creemos que Mari le muestra a Roberto, el que hasta donde sabemos no ha tenido otra relación amorosa, de lo capaz que es de sentir, mostrándole que es mucho más de lo que él cree ser.

4) Plano ideológico

4.1. *Un cuento chino*:

> *El cuento parece ser el género natural de la humanidad por su incorporación espontánea a la vida cotidiana. Tal vez lo inventó sin saberlo el primer hombre de las cavernas que salió a cazar una tarde y no regresó hasta el día siguiente con la excusa de haber librado un combate a muerte con una fiera enloquecida por el hambre. (García Márquez, 2010)*

Como dice García Márquez, el cuento chino parece ser un elemento más de nuestra cotidianeidad, como un lugar seguro al que echar mano cuando nos encontramos en una encrucijada. Un cuento chino es abiertamente una mentira, es casi evidente, pero por una extraña razón nos dejamos encantar y escuchamos atentos mientras nos seducen.

El prejuicio que impera sobre los argentinos es que son ‘cuenteros’, ‘engrupidos’, a nadie le extraña que un argentino se adueñe de una hazaña que nunca fue suya. Incluso la tradición literaria de Argentina nos habla de un país próspero en los cuentos, vemos a Cortázar y a Borges encantarnos con cuentos fabulosos, crear historias que combinan realidad y fantasía. De la misma manera, impera el prejuicio de un argentino que es capaz de contar cualquier cosa con tal de conseguir lo que quiere, pero que ni siquiera intentará hacer todo lo que dice ha hecho.

En la película usan la expresión “es un cuento chino” para hablarnos de una historia que en realidad sucede (tanto en la película como en la vida real), pero que al escucharla parece completamente fantasiosa: ¿Quién creería a primeras que en realidad a una mujer le cayó una vaca sobre la cabeza mientras su novio le pedía matrimonio? Esto nos demuestra que lo que suena irreal no necesariamente lo es, y que una mentira puede parecernos mucho más probable que la insólita realidad

4.2. El sin sentido de la vida: A partir de la película nos damos cuenta de como considerar la vida como carente de sentido es una elección propia. En “Un cuento chino” se contraponen dos personajes, ambos con vidas tristes y llenas de absurdos, que valoran la existencia de una manera completamente distinta. Por un lado se encuentra Jun, que a pesar de ser huérfano y de haber perdido a su novia en un accidente casi irreal, se aferra a la posibilidad de un futuro distinto y a la idea que todo pasa por algo, creencia que le da fuerzas para enfrentar su realidad y hacer algo respecto a ella; por otra parte se encuentra Roberto, quien basándose en la premisa de que nada tiene sentido y que la vida no es más que un continuo absurdo, se hunde en su dolor, se encierra sobre sí mismo, y con su actitud no hace más que corroborar su soledad.

Pareciera que solo por aferrarse a la idea de un sentido que comanda los eventos de nuestras vidas, Jun consigue sobreponerse de tanta tragedia, y que Roberto con su actitud nihilista solo consigue auto boicotearse. A partir de esto nos preguntamos: ¿Qué poder tiene la actitud que elegimos tener en el devenir de nuestras vidas? ¿Cuán distintas pueden ser las cosas que nos acontecen según como las vemos?

4.3. Guerra de las Malvinas: en este punto, parece interesante cuestionarnos cómo la guerra determina a una nación; ¿Cómo esta guerra en particular influyó a Roberto en su percepción de la vida? A lo largo de la historia, y especialmente en el momento que Roberto y Jun logran comunicarse con ayuda del traductor, se aprecia cómo el pasado determina e influye en tu percepción de mundo, Roberto dice: “Mi viejo se fue de Italia escapando de la guerra, no sabía que acá había otra guerra”. Para Roberto, el título de la guerra en sí mismo era un absurdo, pero se tuvo que enlistar igual. El último diario que le llego a su padre desde Italia es en el que salía el con una metralleta en la portada, y con el titular de “Argentina en guerra con Inglaterra”. Así, para Roberto la guerra fue un sinsentido, después de matar y ver morir a sus amigos, sólo quería volver a su casa para abrazar a su padre, pero en su lugar, se encuentra a su padre muerto junto con el recorte del diario donde él aparecía en la portada. Entonces, ¿Cómo la guerra determina a Roberto? De cierta forma, la guerra y sus consecuencias es lo que lo lleva a decir que la vida es un absurdo.

A partir del pasado construimos presente y futuro, y al mismo tiempo, con este presente y futuro se va resignificando y cambiando nuestro pasado. Entonces, ¿Podría ser que la actitud de Roberto en el presente sea un mapa de su historia pasada, pero que con la llegada de Jun a su vida sea capaz de resignificar este pasado?

4.4. Diferencias e interculturalidad oriente-occidente: ¿Cómo el factor cultural determina el actuar y el pensar de cada persona? Teniendo en cuenta la actitud de cada personaje a lo largo de la historia y considerando también el momento en que logran comunicarse gracias al traductor, y especialmente cuando Roberto cuenta su historia y da a entender así que para él la vida es un absurdo y Jun, por el contrario, considera que en la vida todo pasa algo, se puede apreciar cómo cada cultura traspasa e impregna la visión de vida de cada uno. A ambos le han ocurrido cosas insólitas, de hecho, se podría decir que Jun tiene un historia verdaderamente sinsentido, pero en lugar de enfrentarlo de manera pesimista como lo hace Roberto, lo enfrenta como una piedra más que hay que superar en la vida, como una prueba más en la vida que por algo pasó. Esto puede ser un reflejo de la sociedad colectivista a la que pertenece Jun: se podría decir que el dolor individual o la tragedia individual pasaría a un segundo plano porque primero estaría la comunidad, de hecho, lo primero que hace Jun cuando se queda sólo es ir en busca de su único familiar a un país que no conoce, lo que reflejaría la necesidad de unión y de comunidad de la que recién hablamos. A través de esto, se sospecha que los pensamientos y el comportamiento de cada uno pueden ser un reflejo de su cultura.

4.5. La enajenación que causa la vida rutinaria. Encontramos aquí una dualidad entre: “la rutina me enajena” o “yo opto por dejarme enajenar por la rutina” en lugar de enfrentar la vida desde un lugar más activo. Se podría decir que nos dejamos caer en una vida rutinaria, nos enajenamos en una rutina. En el caso de Roberto, nos es inevitable cuestionarnos si su enajenación tiene que ver con las consecuencias de su historia pasada y el dolor que ésta le trajo: si bien entendemos que todo ser humano en alguna medida se ve absorbido por la rutina, lo que aquí nos preguntamos es si Roberto se sumergió en la rutina con el propósito de evitar sentir lo que años atrás sintió, o si en realidad no quiere

volver a sufrir, o ambas. De cualquier modo, se podría decir que la actitud que mantiene Roberto durante la historia es un reflejo de su ensimismamiento, el cual respondería al sufrimiento y el dolor que en algún momento de su vida se vio obligado a enfrentar.

5) Plano simbólico

5.1. Medio de transporte (avión y auto) como símbolo de cambio interno: El avión y el auto son medios de transportes distintos, el primero es aéreo, el segundo terrestre, sin embargo en esta película se unen desde el inicio hasta el final.

El inicio de la película muestra que una vaca cae de un avión y mata a la futura esposa de Jun, luego él mismo toma la decisión de ir a Buenos Aires en busca de su último familiar, un tío. Y al parecer, Roberto tiene la costumbre de ir a ver partir los aviones a las afueras del aeropuerto. Cabe aquí interpretar que Jun viaja a Buenos Aires en busca de un mejor futuro, mientras que Roberto observa los aviones partir con la melancolía de su pasado en el que su madre coleccionaba figuras de todas partes del mundo, madre a la que perdió cuando nació. Es decir, puede interpretarse el viaje como un símbolo de esperanza de nueva vida para uno y como añoranza de algo pasado o algo nunca vivido para otro.

En cuanto al final de la película, el símbolo del avión en vez de unirlos los separa, es lo que marca la despedida entre ambos y el desarrollo de diferentes futuros marcados por haberse conocido, ya que Jun probablemente no habría llegado a encontrar a su tío sin la ayuda de Roberto, quien probablemente tampoco habría ido tras María como lo hizo sin la presencia y relación transformadora que llegó a tener con Jun.

En cuanto al símbolo del auto, a Jun lo botan del taxi a la calle de manera agresiva, se encuentra desvalido y Roberto lo ayuda y lo sube a su auto, el auto como símbolo refiere al mundo interno de Roberto, lo admite en su vida privada y se involucra con él desde el momento en que lo subió a su auto. De hecho, cada vez que la conciencia de Roberto y su empatía lo hacen ir en busca del chino, el auto está de por medio.

Asimismo, al final de la película, Roberto toma su auto- toma su subjetividad, sus emociones, sus miedos- y actúa de acuerdo a lo que siente, se decide y va a buscar a Mari.

Por otra parte hay un meta-símbolo en cuanto a la relación entre el símbolo del avión y del auto. El auto de Roberto tiene colgando del espejo retrovisor un avioncito de juguete, de tal forma que hay un medio de transporte dentro de otro; en este sentido se puede interpretar que hay un viaje dentro de un viaje, un viaje interno dentro de cambios y viajes externos, tanto para el chino como para Roberto. El viaje, la movilidad subjetiva, la irrupción de un viaje no buscado en la vida de cada uno, y como estos diferentes viajes se superponen e interpelan profundamente.

Lo que hace Roberto con el chino a partir del auto (recogerlo de la calle/devolverlo a la calle) es muy significativo respecto a lo dicho anteriormente ya que da cuenta de cierta forma del vaivén de la conciencia de Roberto entre "estoy harto de ti, te voy a ir a dejar a la embajada o te dejo en el barrio chino" y luego el remordimiento, la moral, la empatía, la conciencia "tengo que volver a buscarte no puedo dejarte así tirado". Esto refleja el conflicto intrapersonal de Roberto, que puede ser un conflicto socio-cognitivo porque implica valores sociales implícitos y costumbres personales muy arraigadas que se contraponen y ponen en tensión.

De la misma forma el vaivén entre "te saco de mi casa y te vuelvo a acoger en mi casa" que vivió el chino durante toda la película, considerando que hubo más de un supuesto encuentro con el tío, refieren a que Jun tuvo que adaptarse a nivel intrasubjetivo un alto grado de incertidumbre y desarraigo, lo que se complementa con los rasgos y actitudes descritas en el plano intrapsíquico de él.

5.2. El chino y la vaca caen del cielo: Por una parte, literalmente una vaca cayó del cielo y transformó un momento romántico en la mayor tragedia de vida de Jun y le cambió la vida para siempre: se quedó solo en el mundo, con la esperanza de encontrar a un tío, que sería el único pariente vivo que le queda en mundo.

Por su parte, a Roberto le cambia la vida la llegada inesperada de Jun que es tirado repentinamente fuera de un taxi y se acerca a pedirle ayuda a Roberto. Así, del cielo cayeron tanto la vaca como el chino, siendo ambas situaciones insólitas, repentinas, inesperadas e incontrolables. Para Jun y para Roberto, en un primer momento, del cielo cae la tragedia, el rompimiento de los esquemas, el quiebre de la normalidad y la estabilidad: para ambos algo termina o algo muere con las implicancias de esto que "cayó del cielo" sin ningún aviso. Para el chino, se muere la posibilidad de casarse con la mujer amada, y de paso, probablemente una parte de él, así como en Roberto, con la llegada del chino, se mueren ciertas rigideces, se desplazan actitudes y comportamientos, pues debe adaptarse a la relación con el chino, que demanda de él cada vez más involucramiento y cambios. Como toda muerte, se abre una posibilidad de vida, de nacimiento de algo que antes no estaba. En un inicio el chino y Roberto no comprenden el sentido de lo que les ocurrió, Roberto de hecho en una escena de la película le pregunta al chino- o a la vida- ¿por qué tenías que llegar, por qué tu y yo? Finalmente eso que cayó del cielo le cambió la vida a ambos en diferentes sentidos y niveles, pero a los dos les ayudo a crecer, a nutrir sus mundos internos, y a transformar su modo de situarse en el mundo. Por tanto, el símbolo de "el chino y la vaca caen del cielo" tiene relación con el vínculo entre la vida y la muerte, cuando algo muere se abre la posibilidad de que nazca algo nuevo.

5.3. *La Vaca*: La vaca como símbolo tiene un lugar esencial en la película. No es difícil darse cuenta de ello, pero sí lo es abarcar la amplitud y profundidad de sus múltiples significados, ya que, si bien, todo símbolo es polisémico, nos parece que la vaca lo es especialmente porque está vinculada a distintos niveles de análisis y a distintos planos. Pensamos que la vaca no sólo pertenece al plano de lo simbólico sino que también tiene un rol en cuanto a lo interaccional, lo intrapersonal y lo transpersonal; además, probablemente la vaca está en la película como recurso estético.

La vaca es un símbolo que atañe a Jun, a Mari y a Roberto a la vez, pero de distintas formas. A cada uno lo marca el símbolo de la vaca emocionalmente, así como a cada uno le permite cambiar su percepción de la vida según se relaciona la vaca con su

propia historia personal. Sin embargo, hay un punto de confluencia entre los tres en torno a ésta, ya que es, fundamentalmente, un símbolo de vida y de muerte. En cuanto al valor simbólico de la vida y la muerte, a través del símbolo de la vaca, es posible decir que, por un lado, une a los tres personajes mencionados entre sí, y por otro, une a cada personaje consigo mismo, los lleva a conectarse con sus emociones y sus duelos. Desde esa conexión interna es que pueden luego actuar y responsabilizarse de sí mismos (cada uno a su manera).

No es casual que la vaca esté presente en la primera y en la última escena. Para nosotras esto, más allá de tener una función estética, cumple la función simbólica de unificar el filme en torno a la vida y la muerte. La primera escena muestra que la vaca mata a la novia de Jun, produciéndose un quiebre, tanto a nivel interaccional (Jun con su novia) como a nivel intrapersonal (soledad y dolor de Jun producto de la muerte); en la última escena Roberto va a buscar a María a su casa en el campo y ella está ordeñando a su vaca, esto es símbolo de vida, de renacer, de nuevas oportunidades, de transformación interaccional (la relación de Roberto y Mari) y a la vez intrapersonal, ya que el sorprendente insight que tiene Roberto al ver el dibujo de la vaca, hecho por Jun en la pared de su casa, fue lo que lo hizo reaccionar, conectarse con algo que estaba en su interior y así pudo partir a buscar a Mari.

Es decir, la vaca termina siendo símbolo de vida y de nuevos nacimientos relacionales y personales, a la vez que resulta ser la pauta conectora entre Roberto, Jun y María.

El símbolo de la vaca, por estar aludiendo a la muerte y la vida, en relación al principio y al final de la película, permite unificarla, integrarla como un todo. Además, permite que como espectadores nos cuestionemos o nos sintamos afectados por la sutil y constante unión entre vida y muerte que esta película nos muestra.

6) Plano estético

6.1. *Lo insólito:* la película tiene una trama insólita, lo que les pasa en la película a Roberto y al chino es insólito, así como las historias de vida de cada uno de ellos por separado tienen eventos insólitos, de lo que se puede deducir que es una intención estética del director interpelar al espectador con la presencia de lo insólito. Según el diccionario de la RAE, algo insólito es algo raro, extraño y desacostumbrado. Así, al ver la película y al enfrentarnos a situaciones insólitas reflexionamos sobre cómo la presencia de lo insólito nos invita a abrirnos a experiencias nuevas y no pensadas. El director mueve al espectador a pensar y cuestionar en qué medida lo insólito es lejano o cercano a nosotros, cuánto hemos podido aprender de situaciones insólitas vividas (considerando que tanto Jun como Roberto aprendieron y crecieron como personas respecto a las situaciones insólitas que cada uno vivió, y a la relación insólita que se dio entre ambos), y a reflexionar acerca de cómo lo insólito a veces no es tan insólito como podemos pensar ¿qué tan raro es lo que nosotros pensamos que es raro? La trama de la película nos hace interrogarnos acerca de esto.

6.2. *El humor:* Si valoramos objetivamente la historia que se cuenta en la película es una tragedia: trata de Jun, un huérfano que pierde a su novia de toda la vida en un accidente trágico e insólito; y de Roberto, un hombre solitario, huérfano de madre, que a los 19 años pierde a su padre, quién sufre un infarto cuando ve en el diario una foto de su hijo que, metralleta en mano, pelea una guerra sin ningún sentido.

A lo largo de la película nos muestran como estos dos solitarios personajes se enfrentan a sus dolores y a las dificultades de sus vidas, pero todo esto pasa con un todo de comedia que aliviana la carga emocional que viene implícita. A través de una comedia nos cuentan una tragedia, y mientras nos reímos vemos a unos personajes pasar por momentos difíciles y desafiantes.

Así, nos damos cuenta de que el humor cambia por completo la perspectiva con la que miramos el mismo suceso, que la risa aliviana la carga, haciendo cualquier historia más llevadera.

6.3. Falta de subtítulos en todos los diálogos de Jun: ¿Fue intencional que la película no tuviera subtítulos en las partes de diálogo de Jun? asumiendo que efectivamente si fue a propósito que no hubiera subtítulos, ¿Cuál es el propósito de eso? ¿Fue un recurso que uso el director para provocar en el espectador el mismo efecto que provoco Jun en Roberto? Del modo que entendemos esto, podría ser que este recurso haya sido puesto en juego con el fin de que el espectador sea capaz de apreciar cómo no es necesaria una lengua común para poder interactuar con otro; cómo nuestra necesidad de relacionarnos con el entorno nos lleva a buscar distintas formas de comunicarnos. Tal como plantea Argyle (2001), existiría una estructura universal de las lenguas, existiendo centenares de éstas, todas con una estructura común: todos nos comunicamos a través de símbolos. Entonces, ¿Hasta qué punto puede ser una limitante el que Jun y Roberto no tengan una lengua común y que, en realidad, su ausencia sea una herramienta que los lleva a comunicarse de una manera menos obvia, pero si igual de directa?

6.4. Un cuento chino que es verdad: El título de la película, “un cuento chino”, es en sí un pequeño juego: con una expresión popular que significa que lo que se cuenta es una mentira, se habla de una historia que a todas luces parece ser solo un cuento, pero que es una realidad tanto en la película como en la vida. Pareciese entonces que con el título el director se refiere a que es un cuento sobre un chino, sobre Jung, paro nos deja con la duda si es que pretendía hacer un llamado de atención sobre lo absurda que puede llegar a ser la vida.

¿Qué sentido tenemos que darle a este juego estético que se hace con el título? ¿O pretende ser tan solo una humorada? Nos quedamos con un cuento insólito sobre un chino no es necesariamente un cuento chino.

6.5. Música y silencios como indicadores de insight de Roberto: El silencio se hace presente con fuerza en la escena en que Jun le cuenta, a través del traductor intermediario, que él es el protagonista de la noticia de la vaca que cae del cielo. El traductor escucha esto, se queda callado, Roberto le pide que le explique, que le diga qué pasa, el chino se muestra acongojado. Cuando el traductor le explica Roberto reacciona diciendo "no puede ser" repetidas veces, pero luego viene un largo silencio en el que se ve a Roberto tomando alcohol y luego borracho. El silencio es señal de que la verdad que se destapó en esa conversación afectó emocionalmente a Roberto, y permite comprender en qué medida está siendo significativo para él el cuestionamiento que hay detrás de este diálogo, es decir, si la vida tiene o no tiene sentido. En la misma línea, al final de la película, cuando Roberto advierte la pintura de la vaca en el muro del patio, suena una música que va de lento a rápido y que anuncia de alguna forma que algo va a pasar, anuncia que Roberto va a hacer algo diferente, que el ver esta vaca gigante mirándolo desde la pared, pintada por Jun, generó cierto movimiento nuevo en él. Y efectivamente, la siguiente escena lo muestra manejando decidido a buscar a María. De esta forma, el silencio y el uso de la música son recursos estéticos que están ligados a cambios internos del personaje, cambios que podríamos llamar insight propiamente tal o al menos indicios de uno.

6.6. Primera escena Argentina: En la primera escena de argentina está todo dado vuelta, están invertidas las letras de la tienda de Roberto, todo en posición opuesta a cómo es en realidad. Estéticamente esto es una señal de que la película, así como las vidas de los personajes principales, tomarán un rumbo inesperado, habrá insólitos, habrá falta de comprensión y formas de ver la vida que se modifican producto de que en el presente hay circunstancias en las que todo está "dado vuelta".

7) Reflexión metacognitiva

Nos llama especialmente la atención una escena que viene después de que Jun salva a Roberto de la golpiza del policía en la que Roberto le pregunta a Jun "¿Por qué mierda estoy metido en esto con vos? A ver, ¿cómo puede ser?" No es menor que se

haya preguntado esto luego de ser salvado por Jun ya que Roberto es una persona que no recibe ayuda, que no acepta regalos, que es independiente, autovalente, que le gusta controlar todo, no depender de nadie etc, entonces estas preguntas reflejan no sólo la desesperación de no comprender la situación y no poder sacarse al chino de encima, también se relacionan con el proceso interno que vive Roberto a través de la relación que se va construyendo entre Jun y él.

Las preguntas cuestionan el principio de Roberto "nada en la vida tiene sentido" pues si se está preguntando lo mencionado, ya está preguntándose por el sentido de las cosas, aunque él no se dé cuenta de ello en ese momento.

Esto nos lleva a reflexionar acerca de cómo nosotras mismas, y las personas en general, no nos damos cuenta de que muchas veces estamos viviendo experiencias que sí tienen sentido, pero que no lo estamos viendo. El sentido está siempre que uno lo busque o siempre que uno esté dispuesto, abiertamente, a recibirlo. En el sufrimiento, en los desafíos y en los cambios, hay mucho que aprender del sentido de la vida, sólo que ese sentido no siempre lo queremos recibir. A veces escapamos del sentido, por muy extraño que esto parezca, ya que éste muchas veces nos desestructura la vida, nos provoca incertidumbre, nos hace dudar, cuestionar, cambiar.

El sentido comúnmente va de la mano con cambios, no solamente en el plano de lo interpersonal, sino que también en lo intrapersonal y eso provoca miedo, pues es atreverse a mirar de otro modo. Paradójicamente, nos cuesta estar llenos de sentido y a la vez nos cuesta estar en el vacío de sentido, sin embargo esta película nos parece que es un aliento a buscar el sentido de las cosas.

La trama nos muestra cómo cada experiencia, por más insólita que sea, alberga un aprendizaje, un crecimiento interior, y un sentido que trae consigo el potencial de cambio interno. ¿Cuántas veces nosotros estamos anhelando cambiar pero no nos damos cuenta que en la experiencia presente que estamos viviendo se encuentra la oportunidad de comprender de otra forma la realidad? ¿En qué medida estamos ciegos al sentido que

está en nosotros mismos, en nuestras interacciones, en las transformaciones sociales, etc? ¿Estamos realmente dispuestos y abiertos a encontrar y recibir el sentido? Luego, ¿Nos hacemos responsables de actuar, ser, y estar en el mundo de una manera coherente con ese sentido, si es que fuimos capaces de percibirlo y apreciarlo? Esta película nos provocó este tipo de interrogantes, que en ningún caso pretendemos contestar, pero sí generar discusión y reflexión.

Por otra parte, la reacción que nosotras tuvimos ante los absurdos que la película nos mostraba, nos llevó a reflexionar por qué lo insólito nos causa esa risa nerviosa que nos indica que estamos anonadadas. Es como si, nosotras que nos encontramos ajenas a la situación que se narra, también estuviéramos descolocadas y no supiéramos que hacer.

Luego de haber visto la película nos quedamos con la pregunta, ¿Por qué nos reímos cuando deberíamos haber llorado? ¿Qué, en que un hombre pierda a su novia en un trágico e inusual accidente, quedando así solo en el mundo, es chistoso? Esto nos lleva a acordarnos de nuestras propias vidas, y de cómo muchas veces frente a frustraciones, malos ratos o bien grandes penas, no hacemos más que echarnos a reír.

Por una parte, reaccionar riendo a las catástrofes que se nos presentan nos da una ventaja, el humor nos empodera y nos permite mirar desde fuera lo que nos acontece. Si cada vez que nos encontramos agobiados nos dejáramos hundir en nuestro pesar, no podríamos salir adelante, ni apreciar facetas más alegres de la vida.

Comparación de las películas: hacia el discurso cinematográfico

En este apartado pretendemos realizar una comparación entre las dos películas analizadas anteriormente, destacando las diferencias y similitudes que encontremos a partir del contraste entre los distintos planos de análisis. Nos centraremos en aspectos que aludan a los procesos de cambio espiritual y lo que estos implican.

1) Plano intersubjetivo

1.1. La presencia de mujeres en el proceso de cambio: En ambas películas encontramos que, acompañando al personaje principal, se encuentra una mujer que cumple o desea cumplir el rol de pareja. En esta relación se refleja el proceso de cambio vivido tanto por Dai como por Roberto, y en ambos casos podemos ver los efectos del cambio en las interacciones con sus respectivas mujeres.

Deducimos que Roberto es capaz de abrirse a la posibilidad de establecer una relación con Mari a partir del proceso vivido con la llegada de Jun. Por su parte, Dai logra reconciliarse con Mika luego de reconciliarse consigo mismo y con su pasado.

Esta presencia tiene dos aristas, por un lado la relación que establecen los personajes principales con sus mujeres son un reflejo de su mundo interior y de cómo éste ha cambiado. Por otra parte, Mika y Mari empujan e incentivan el cambio de Dai y Roberto, cumpliendo así el rol de catalizadoras. Específicamente, cuando éstas se van o cortan con la relación y cortan la constante posibilidad de recurrir a ellas, es que tanto Dai como Roberto comienzan a darse cuenta de ciertas cosas fundamentales que influyen en su proceso de cambio.

Relaciones familiares: Tanto Dai como Roberto crecen marcados por la pérdida de uno de sus padres: Dai es abandonado por su padre y Roberto pierde a su madre al nacer. Estos dos personajes se encuentran determinados por dicha ausencia, pero cada uno la significa y enfrenta de manera distinta. Si bien la causa de la ausencia

es muy distinta en cada uno de los casos, los efectos de ésta cumplen un rol protagónico en los procesos de cambio de ambos.

Otro elemento compartido es la importancia de la relación con el padre. Para Dai la figura del padre implica abandono y ausencia, es un punto conflictivo que lo estanca en un estado de inconformidad respecto a sí mismo y a sus potencialidades. Mientras que para Roberto, considerando la estrecha relación que tenía con su padre, la pérdida sorpresiva de éste lo lleva, al igual que Dai, a un estado de parálisis que lo rigidiza y no le permite seguir desarrollándose como persona.

1.2. La presencia de un maestro: Para lograr el desarrollo que consiguen ambos personajes es necesaria la presencia de un "maestro" que remueva elementos personales de la vida de cada uno. La diferencia se encuentra en cómo Roberto y Dai significan y viven la presencia de su maestro. En el caso de Roberto, Jun llega a mostrarle sus dificultades y a enfrentarlo consigo mismo, pero en ningún momento alguno de ellos se declara aprendiz o maestro, sino que simplemente se deben abrir a la experiencia de convivir y a aprender mutuamente. Por su parte, Dai se pone explícitamente bajo la tutela del Jefe, disponiéndose así a ser desafiado constantemente por él y a aprender en esta dinámica de aprendiz-maestro. En otras palabras, la diferencia estaría en lo implícito o explícito de la presencia de dichos maestros.

1.3. Relación con un otro ausente a través de objetos y ritos: Tanto Dai como Roberto se mantienen vinculados a sus padres ausentes a través de objetos con valor simbólico o prácticas con valor simbólico. Dai se mantiene conectado con la figura paterna y con sus propias carencias respecto a su padre, principalmente a través de dos cosas: la práctica del violoncello y de la música en general, y una piedra que esconde en la caja de su cello de la infancia, piedra que tiene un valor simbólico relevante en la película, ya que representa el cariño que sintió su padre por él.

A su vez, Roberto mantiene vivo el vínculo con sus padres a través de diversas colecciones, como la de noticias insólitas o la de figuritas de vidrio, y a través de

hábitos en relación a ellos, algunos heredados directamente de ellos y otros creados por él desde el momento de la ausencia (dormirse todos los días a las 23:00 en punto, hora en que regresó a los 19 años a su casa y encontró a su padre muerto).

Es relevante mencionar que en Roberto estos hábitos y colecciones son llevados de manera rígida y aislada, mientras que en Dai se presenta mayor flexibilidad y no hay aislamiento. Pero en ambos podemos ver dolor y/o rencores enmascarados en hábitos y costumbres que no son simplemente caprichos.

1.4. *Diferencias entre Dai y Roberto para relacionarse con los demás a partir del trabajo que cada uno tiene:* Las interacciones que establece Dai en el trabajo con sus clientes son delicadas y profundas, puesto que Dai trabaja con la muerte y forma parte de un ritual espiritual que ayuda a partir a las personas. La atmósfera del ritual es de recogimiento y Dai se incorpora a esa sensibilidad con una actitud prudente y comprometida, mostrando un trato respetuoso y un alto grado de involucramiento personal. En oposición a esto, Roberto trabaja en una ferretería, lugar en el que cada diálogo con un cliente dura el mínimo posible y es totalmente superficial, concreto y práctico. Roberto evita el contacto profundo- incluso se puede decir que evita el contacto en sí- y no se involucra personalmente en las escuetas relaciones que mantiene con sus clientes.

Esta gran diferencia entre ambos deja de manifiesto las diferencias intrapersonales que tienen Roberto con Dai, ya que la forma de ejercer su trabajo es reflejo de sus características y rasgos de personalidad.

2) Plano intrasubjetivo

2.1. El duelo como gestor de cambio: Un elemento en común presente en el proceso de cambio de Dai como de Roberto, es la existencia de uno o varios duelos. Los dos deben enfrentarse a la aceptación de la pérdida de uno de sus padres: Frente a la muerte y consecuente aparición de su padre, Dai revive el duelo de haber sido abandonado en la

infancia, y con esto logra integrar distintos aspectos de sí y de su historia; Por su parte, se puede interpretar que Roberto termina de asumir la ausencia de su madre cuando Jun bota el mueble que contiene las figuras de colección que le recuerdan a ella, lo que le permite abrirse a nuevos procesos.

Estos duelos de muertes reales significan para ambos una experiencia de pérdida determinante sobre la cual se construyen y significan a sí mismos. Crecieron y se desarrollaron como individuos con el sello de la "orfandad" y a partir de eso fueron estableciendo relaciones interpersonales. Es posible deducir, en ambas películas, que las relaciones de pareja se encuentran muy influencias por estas experiencias tempranas de pérdida, lo que además reafirma que dichas parejas estén tan involucradas en los procesos de cambio de Dai y Roberto.

Por otra parte, se encuentran los duelos internos, los duelos de uno mismo. Cada cambio significa dejar atrás una posibilidad de ser, dejar atrás hábitos, actitudes, formas de relacionarse con otros, el mundo y con uno mismo. En concreto, Roberto vive el duelo de dejar de concebir la vida como un absurdo y Dai vive el duelo de ser un músico profesional y el de verse como un hombre fracasado.

2.2. El viaje interno: Los cambios espirituales y personales en ambas películas están asociados a viajes externos y a viajes internos que se relacionan entre sí. Tanto en "Final de partida" como en "Un cuento chino" se muestra un movimiento en la historia vital, como el lograr abrirse a la posibilidad de una pareja o el tener un hijo, así como se muestra que cada uno se abre -consciente o inconscientemente- a la posibilidad de cambiar. La noción de viaje también se ve retratada literalmente, ambos personajes están vinculados a un viaje en su proceso de cambio: Dai se va al campo y Roberto, por su afán de ver a los aviones despegar, se encuentra a Jun, quien realiza un viaje en búsqueda de su único familiar. Y con este encuentro, Roberto inicia junto a Jun un viaje relacional marcado por la incertidumbre y la exploración de nuevas facetas de sí mismo.

2.3. Mujeres bondadosas y entregadas: En ambas películas aparecen los hombres acompañados por mujeres buenas que están dispuestas a estar con ellos a pesar de las dificultades. Éstas cumplen el rol de desafiar a sus hombres, logrando así una mayor autenticidad en ellos, mientras que al mismo tiempo soportan sus falencias y los acompañan en sus viajes internos. Mika y Mari se caracterizan por ser fieles a sí mismas y a los otros, sinceras y perceptivas, características que las llevan a establecer un contacto genuino con la pareja y con su entorno en general.

2.4. La actitud interna que predispone: Vemos que ambos filmes hablan de cómo nuestro mundo interno nos lleva a percibir al mundo externo de determinada manera. Así, quien siente que todo es negativo y absurdo, solo va a ver agresión y hostilidad a su alrededor; mientras quien es capaz de darle un sentido a las cosas puede ver como su exterior se organiza alrededor de dicho sentido, permitiéndole sacer provecho aun de la experiencia más contradictoria o dolorosa. Roberto y Jun ejemplifican respectivamente cada uno de los casos, mientras que en Mika podemos ver cómo, al cambiar su concepción sobre el No-kán, puede reafirmar su relación con Dai.

3) Plano transpersonal o ético existencial

3.1. *Distintas formas de estancamiento psicológico y espiritual v/s diferentes líneas de desarrollo en el cambio espiritual:* Si bien en ambas películas se muestran personajes afectados por conflictos personales, en cada caso el contenido y la gravedad de estos conflictos, así como su forma de manifestarse varían considerablemente. Roberto se aísla, es mal humorado, rígido (se puede deducir que es rígido en su sentir, pensar y actuar), obsesivo, desesperanzado y sus relaciones interpersonales son pobres. Por su parte, Dai es una persona más bien frustrada, que carga con sus sufrimientos y rencores de manera tímida, sin saber muy bien cuál es su lugar en el mundo ni quién es él. Se relaciona con los demás de manera amable, es flexible y sensible, manifiesta a través de sus decisiones y acciones su subjetividad sin ser hostil.

Ambos personajes tienen en común que parten sufriendo en el presente (claramente de maneras muy distintas) por aspectos de su historia vital marcada por duelos y pérdidas. De esta forma, ambos son personajes que en el presente están viviendo una realidad intrapsíquica e interpersonal que está estrechamente relacionada con sus experiencias de vida, experiencias que viven de maneras más o menos sanas y más o menos adaptativas. No cabe juzgar o evaluar cuál de los dos está mejor o peor, ya que el foco está en que ambos inician en un estado de deterioro interno y ambos terminan en un estado de integración y tranformación personal - tanto a nivel psicológico como espiritual- a pesar de que son personas con grandes diferencias.

A partir de sus distintos tipos de estancamientos psicológicos, Roberto y Dai emprenden procesos de cambios distintos, volviéndose sensibles a distintos tipos de catalizadores de cambio: Dai es sensible a su cambio de trabajo, a lo que la vida le muestra a través del ritual del No-kán y a las enseñanzas de su maestro, mientras que Roberto es sensible fundamentalmente a la llegada del chino y todo el remezón de estructuras (internas y externas) que esto implica. En los procesos de cambio de Dai y de Roberto, los dos son sensibles a la presencia de una mujer como catalizadora, el amor los hace tomar decisiones que están directamente vinculadas al momento del cambio espiritual, y que, sin duda, dan cuenta de una transformación y evolución personal profunda. A partir de lo anterior, la forma en que cada uno cambia y los efectos de dicho cambio, varían en cada uno.

3.2. Hundirse para surgir: Ambos filmes dejan entrever que los personajes, antes de cambiar, se hunden un poco más en su estancamiento y dolor previos. Podemos ver que tanto Roberto como Dai parecen perderse un poco más antes de salir adelante y de hacerse cargo de ellos mismo y de la situación en la que se encuentran. Ante la presencia de Jun y la impotencia que implica no poder deshacerse de él, Roberto parece más ofuscado y negativo que nunca, se reconoce solo y perdido, y frente al desafío emocional que implica conocer y dejarse conocer, lo vemos caer en la desesperación y el alcohol. Dai por su parte se vuelve sobre sí mismo cuando debe enfrentar la realidad que le muestra su nuevo trabajo y el rechazo que éste produce en su esposa. En ese minuto

nos muestran a un Dai que se deja estar y que se despreocupa por sus relaciones, frente a lo que interpretamos que se vuelca en la conmiseración por su historia y su dolor.

Nos explicamos esta recaída antes de la mejora a través de la idea de que para superar un dolor o una situación particular, es necesario conectarse con ella. Para lograr la superación ya no podemos mantenernos al margen de lo que nos sucede, sino que necesitamos atravesar nuestro pesar, llegar a lo más profundo de él y así realmente hacernos cargo de nosotros mismos.

3.3. Integración de la experiencia dolorosa de la muerte de manera más unificada: Al final de cada historia, se ve que los personajes presentan una mayor integración consigo mismos, pudiendo con esto conjugar de manera más armónica sus experiencias. Una de estas experiencias es la vivencia de una muerte y su significación. Muchas veces encontrarse con la experiencia de la muerte y estar conscientes de la posibilidad de ésta, nos permite enfrentar la vida sabiendo que esta no es infinita, como si el integrar sanamente el duelo de un ser querido fuese un empujón hacia la nuestra propia vida.

3.4. Cambiar a través de la acción: Las películas nos muestran a dos hombres que cambian, pero no lo hacen quedándose estáticos y viendo las cosas suceder frente a ellos, ni quedándose varados en la misma posición de siempre, sino que cambian porque comienzan a hacer algo distinto a lo que han hecho hasta el minuto. Si bien ninguno de los dos decide cambiar su hacer para así lograr transformar su espíritu, vemos que cuando se ven obligados a modificar su cotidianeidad debido a las circunstancias, comienzan a experimentar nuevas facetas de sí mismos, llegando a un conocimiento más genuinos de lo que son y de cuáles son sus potenciales y debilidades.

Roberto no se experimenta a sí mismo en un vínculo íntimo con otro hasta que por las vueltas de la vida se ve acogiendo a un chino perdido. Es ahí cuando, a pesar de oponerse al contacto personal, se abre a la posibilidad de establecer un lazo amoroso. Dai en cambio comienza a enfrentarse a sus dolores y rencores guardados cuando

quiebra la orquesta en la que participa y debe comenzar a trabajar en el negocio de la muerte.

3.5. Maestros ajenos a la vida cotidiana: Tanto en "Okuribito" como en "Cuento chino", los maestros, o quienes incitan a otros al cambio al exponerlos a nuevas situaciones y a nuevos desafíos personales, son personas ajenas a la vida cotidiana de quienes cambian. Tanto el jefe como el chino son personajes que, por una casualidad, comienzan a ser parte de la vida de Dai y Roberto, y desde fuera, ignorando sus historias y dolores, los impulsan a descubrir nuevas áreas de ellos mismos. Esto nos lleva a preguntarnos, ¿Sólo alguien que no es parte de nuestras rutinas y formas rígidas de ser puede desafiarnos a desarrollas nuestras potencialidades y dejar viejos hábitos?

3.6. El rol del otro en el cambio espiritual: A través del análisis de las dos películas, nos damos cuenta del importante rol que parece tener la presencia de un otro para lograr el cambio espiritual que proponemos. En ambos casos los personajes ven facilitado su proceso de crecimiento personal por la presencia de otro que los saca de sus habituales rutinas y creencias. Si bien con esto no queremos decir que creemos absolutamente necesaria la presencia de ese otro, si parece ser un factor importante en el proceso para lograr el cambio.

En las películas vemos dos personajes que no buscan cambiar, sino que a través de ciertas eventualidades comienzan un proceso personal que culminará en el cambio. Aparecen en sus caminos personas que los llevan a enfrentarse a ciertas situaciones y a sí mismos, para luego provocar una reacomodación en su vidas y en su forma de ser.

3.7. Efectos del cambio: acompañando el cambio, y en consecuencia de él, vemos una transformación en la forma y el contenido de las relaciones interpersonales, las que logran enriquecerse y profundizarse. En cuanto a lo relacional, lo que más destaca es la auto responsabilización que logran los personajes, pudiendo así hacerse cargo de las falencias relacionales con las que cargaban.

Otro indicador de cambio es la auto realización que logran Dai y Roberto, a quienes podemos ver tomando una actitud más proactiva en relación a sus vidas y sus decisiones. Nos damos cuenta que toda transformación transpersonal implica acción, tanto Dai como Roberto fueron manifestando su proceso madurativo y sus cambios internos hacia una mayor apertura de su potencial a través de tomas de decisiones, reparaciones de errores pasados y ser más valiente en la búsqueda de lo que desean. Con esto, vemos que ambos personajes parecen vivir con mayor autenticidad existencial.

4) Plano ideológico

4.1. Expresión de características culturales de Argentina y Japón a través de comportamientos, actitudes y formas de relacionarse de los personajes: cada película muestra y refleja su correspondiente cultura a partir de la cotidianeidad. Ambas son un buen reflejo de la realidad cultural, las costumbres y las tradiciones de cada país y de los miembros de ésta. Por ejemplo, en "Okuribito" se muestra el ritual del no-kan, ceremonia tradicional japonesa a través de la que se entrevé parte de la cosmovisión del pueblo japonés. En "Un cuento chino" se aprecia la idiosincrasia y costumbres argentinas en detalles como las comidas, reuniones, el funcionamiento urbano, las expresiones que se usan y las formas de relacionarse entre los personajes.

4.2. Conflictos socio-cognitivos en Dai y en Roberto: El conflicto socio-cognitivo de Dai puede resumirse en que se encuentra necesitado de trabajo y el trabajo que consigue tiene significados ideológicos negativos en la cultura japonesa, es decir, el no-kan es mal visto en dicha cultura y los que los practican también lo son. En síntesis el conflicto de Dai es la oposición entre sus necesidades económicas versus la estigmatización del trabajo que encuentra.

En Roberto se presenta el conflicto socio-cognitivo respecto a la llegada de Jun, puesto que se siente en la obligación moral de ayudarlo, pero eso se contradice con su rutina diaria y su forma habitual de ser. La llegada del chino sitúa a Roberto en un

conflicto socio-cognitivo entre necesidades personales y deberes sociales y morales autoimpuestos, ya que en un principio no hay ningún testigo de su encuentro con Jun.

4.3. Discurso y significación de la muerte y la vida según oriente y occidente a partir de Dai, su jefe, Roberto y Jun: A partir de la frase "es un cadáver pero nos mantiene vivos" dicha por el jefe en "Okuribito", reflexionamos acerca de cómo vemos la muerte en occidente en contraste con oriente. A pesar de que estas películas son nuestra representación del discurso oriental como occidental, estamos conscientes de que no son necesariamente generalizables.

Tanto "Okuribito" como "Un cuento chino" tienen la muerte como un elemento ideológico, sin embargo en ambas películas se trata de maneras diferentes. Aun así se pueden encontrar convergencias. Una convergencia relevante a nivel ideológico y cultural es que tanto Jun como el jefe pierden a su mujer y luego, con el tiempo, logran darle sentido a dicha perdida. Así, cuando el jefe dice "es un cadáver pero nos mantiene vivos" está connotando que la muerte puede ser alimento, puede ayudarnos a crecer como personas. Por su parte, cuando Jun le cuenta a Roberto que él es el protagonista de la noticia absurda de la vaca le dice "todo en la vida tiene sentido", de tal manera que, al igual que el jefe, es capaz de ver en la experiencia del duelo y de la pérdida un aprendizaje o un sentido.

Lo anterior puede ser interpretado como un indicador cultural de oriente, que nos da señales que permiten pensar que en ese lado del mundo se encuentran más predispuestos, a partir de su cosmovisión y tradiciones, a comprender la unión entre vida y muerte planteada en el marco teórico. Asimismo, hemos reflexionado que hay un entorno ideológico y cultural que es propicio para pensar y sentir la muerte desde un mayor sentido. Por el contrario, como occidentales percibimos y, a partir de lo visto en el plano ideológico de la película "Un cuento chino", que en occidente hay una cosmovisión más dual de la vida y la muerte, es decir, se concibe como elementos independientes y a esta última, como fuente de sufrimiento y dolor más que de sentido y

aprendizaje. Así lo refleja esa frase de Roberto que parece ser el fundamento de toda su visión de mundo “la vida no tiene sentido, todo es un completo absurdo”.

Si bien en la película “Un cuento chino” el tema del sentido de la vida está trabajado directa y explícitamente, y en “Final de partida” está trabajado de manera más sutil, en ambas está relacionado con la muerte, y no sólo con la muerte física sino que también asociado a muertes internas, metafóricas y simbólicas, esas muertes que no son visibles directamente y son propias del proceso de transformación personal y cambio espiritual.

Finalmente, se puede decir que los comportamientos, pensamientos, actitudes y discursos de todos los personajes mencionados son reflejo de su cultura y de las diferencias entre occidente y oriente respecto al tema de la vida y de la muerte vinculado al sentido.

4.4. Triangularidades convergentes en torno a lo femenino y masculino: En ambas películas vemos un triángulo relacional central que funciona como motor de cambio transpersonal. Dicho triángulo está compuesto por un hombre que cambia impulsado por un “maestro” que también es hombre, y una mujer que, en su relación con el hombre central, sirve de acompañante en el cambio, y de reflejo de éste. Estas mujeres se encuentran íntimamente involucradas en las crisis personales de sus compañeros, siendo tal vez inconscientemente, causa y efecto de éstas.

Esta convergencia puede ser considerada un sesgo ideológico que, en algún nivel, puede ser reflejo de cómo es considerado el rol de la mujer por los directores de ambos filmes.

5) Plano simbólico

5.1. Valor simbólico del embarazo: En “Okuribito”, Kika se da cuenta de que está embarazada en medio de una crisis relacional con Dai. Dicha noticia genera renovación en la pareja, la nueva vida que viene en camino le da vida al presente del personaje principal y toma un rol fundamental en su proceso de crecimiento personal.

Por otro lado, la presencia simbólica del embarazo en la película “Un cuento chino” está marcada por el pasado de Roberto, ya que su madre muere al tenerlo a él. Este hecho tiene un valor simbólico durante toda la película, reflejando la unión entre vida y muerte, entre el comienzo y el fin de la vida. Además, permite comprender el mundo intrapsíquico de Roberto, sus duelos, sus miedos, sus dolores y la implicancia a nivel emocional que tuvo para él la escena en que Jun rompe las figuritas de vidrio que él le regalaba a su madre para cada cumpleaños. Esto reflejó cómo Roberto intentaba mantener vivo el vínculo con una madre a la que nunca conoció físicamente.

En ambas películas los personajes principales (los que cambian) experimentan crisis y crecimiento interior en relación a la dinámica vida-muerte que se pone en juego en el embarazo, o mejor dicho, en el sentido simbólico que el embarazo tiene en cada filme.

Tanto en “Un cuento chino” como en “Okuribito”, se percibe que hay una unión entre la vida y la muerte a través del embarazo, así como también en ambos personajes principales esta unión resulta ser una oportunidad para transformar la percepción que tienen de sí mismos y de sus relaciones interpersonales.

5.2. Relevancia del rol de los animales en ambas películas: Los diferentes animales presentes en las películas son simbólicos en la medida que representan el mundo interno de los personajes.

En el caso de Dai y Roberto, los animales funcionan como indicadores de procesos intrapsíquicos, nos acercan a sus subjetividades. Debido a que la presencia del

animal como símbolo da pie a múltiples interpretaciones, es que tiene un rol relevante en la relación del espectador con el filme y del espectador con los procesos de sí mismo, ya que da un espacio para que éste sea interpelado más allá de la película, y llegar a su vida personal.

El pulpo, las aves, el pollo y la vaca son todos, a su manera, indicadores del estado psicológico, físico, emocional y espiritual del individuo, pues reflejan desde estancamiento, crisis y faltas de sentido, hasta procesos de maduración e integración que conducen a los cambios espirituales que esta tesis pretende estudiar. Asimismo, cada uno de los animales resultó estar funcionando en el filme como un símbolo que concierne, a la vez, al concepto de vida y al concepto de muerte.

Un ejemplo de lo anterior es el pulpo, ya que, según lo explicado en un apartado anterior, termina siendo símbolo de la sensación de infertilidad que experimenta Dai en ese momento específico de su vida en el que atraviesa el duelo respecto a sus talentos musicales. Por otro lado, el símbolo de la vaca también acaba aludiendo tanto a nacimiento y renacer como a muerte y destrucción.

5.3. El título de los filmes como símbolo (y como recurso estético a la vez): Como se explicó en el plano simbólico de cada película, el título de las películas tiene una función simbólica respecto a la historia y el desarrollo interno de los personajes. Estética y simbólicamente los títulos nos conectan a nosotros como espectadores con el filme y también a los personajes mismos entre sí, siendo un hilo conductor a lo largo del desarrollo de la trama.

Ambos títulos tienen una amplia gama de significados y recursos estéticos que en conjunto sintetizan un mensaje artístico unificado y coherente. Esto queda más claro en el momento en que cada película termina, ya que cuando se acaba la historia el título cobra mayor sentido y la trama es percibida como un todo. Pero por sobre todo, los títulos permite que los espectadores integremos la comprensión de los personajes que atraviesan por un proceso de cambio espiritual.

5.4. Guardar o coleccionar objetos que tienen valor simbólico-afectivo en relación a los padres: Dai y Roberto son personajes que conservan y/o coleccionan objetos porque les recuerdan a sus padres o porque alguno de ellos se los regaló cuando niños. Dai colecciona discos de vinilo de música clásica y guarda en su primer cello una piedra que su padre le dio como muestra de afecta cuando era un niño.

Por otro lado, Roberto colecciona figuritas de vidrio para su madre que murió cuando él nació pues, por lo que le contaron, a ella le gustaban mucho. Roberto guardaba en un estante estas figuritas que juntaba una a una y se las regalaba a su madre para su cumpleaños. Además, Roberto coleccionaba noticias insólitas de todas partes del mundo, esto en relación a su padre que dejó una última noticia absurda recortada antes de morir (ésta relataba la guerra de las Malvinas en la que Roberto participó).

Ambos personajes atesoran objetos por su valor simbólico-afectivo y porque les permite mantenerse conectados a su pasado, a su infancia, a sus carencias, a sus padres, y de algún u otro modo, a ellos mismos. Estos objetos son únicos e irremplazables y delinean la personalidad e identidad de los personajes principales, en Dai la música y la presencia de la naturaleza a través de la piedra, mientras que en Roberto la relevancia que el absurdo y lo frágil tienen en su vida.

Al considerar la globalidad del filme, es posible decir que en ambos casos el hecho de que los personajes principales guarden o coleccionen objetos que tienen valor simbólico-afectivo en relación a sus padres, tiene presencia en todos los planos. En los análisis de cada película queda claro cómo los planos intra, inter y trans se ven influenciados por la presencia de lo descrito en este comentario y la relevancia estética, ideológica y, por cierto, simbólica que esto tiene es un poco más evidente.

6) Plano estético

6.1. Uso de la música y de los silencios: El uso de la música y los silencios tiene la función, en ambas películas, de ser indicador del mundo intra e inter subjetivo de los

personajes. Los silencios fueron utilizados para intensificar en momentos de tensión interaccional o como generadores de ésta (escenas esenciales, como la del diálogo entre Roberto y el chino acerca de la noticia de la vaca, están enmarcadas en silencios significativos).

Del mismo modo, la música con sus diferentes ritmos y melodías generó y/o acompañó diferentes insight de los personajes que vivieron procesos de cambio. Así la música, al igual que los silencios, expresa emociones, tensión, clímax, calma, estados de crisis, estados de equilibrio. En fin, la constante interrelación entre la música y el silencio es permanente. El efecto que esto produce a nivel estético es que como espectadores nos conectemos más profundamente, no sólo con el mensaje artístico del filme en sí, sino que también con el mundo interno de los personajes principales.

6.2. La lucha como recurso estético: En “Final de partida” se analizó el sentido de la lucha simbolizado a través de los salmones en el río. Aquella interpretación se refirió al retorno al hogar, el retorno hacia los orígenes, hacia el sí mismo. En “Un cuento chino” la lucha está presente desde un principio: el chino llega a buenos aires en busca de su tío en lo que puede ser interpretado como un lucha por encontrar la felicidad luego de haberse quedado totalmente solo y con mucho dolor por la muerte de su novia, lo que se asemeja a la lucha que dan los salmones para volver a su lugar de origen. También Roberto, desde el inicio de la película, se muestra en una lucha con la vida cotidiana, una lucha que tiene que ver con el sinsentido de la vida. Las luchas están marcadas por el sufrimiento y la dualidad respecto a la concepción de sí mismo y, en algunos casos, respecto de la vida.

El elemento lucha - implícita o explícitamente - está presente en los dos filmes analizados. En ambos se puede percibir que la lucha lleva, finalmente, a un retorno hacia uno mismo. Cuando este retorno es genuino, no implica dualidades ni oposiciones, sino que la división que caracterizaba el inicio del proceso queda desplazada por un nivel de integración y liberación interior que es propio del que deja de luchar contra sí mismo. La

búsqueda que está subyacente en toda lucha, al parecer, lleva hacia el origen, hacia lo que cada uno es, aunque esto último no sea buscado intencionalmente.

6.3. Función estética de la(s) primera(s) escena(s): En "Final de partida" la película inicia con alteración en el orden cronológico de la historia. "Un cuento chino" inicia con una escena insólita (la vaca que cae del cielo y mata a la novia de Jun) en un lago en China, para luego mostrar un escenario urbano de Buenos Aires, una primera imagen invertida (la imagen de la ferretería de Roberto vista al revés en el reflejo del agua).

Nos parece relevante destacar que ambas películas utilizan la(s) primera(s) escena(s) con fines artísticos que apuntan, posiblemente, a llamar la atención del espectador y generar intriga o cierto misterio. Estas escenas se caracterizan por ser cautivantes y, a la vez, por no dejar todo claro, invitan a que uno quiera conectarse con la película y, más adelante, cobran mayor sentido al contraponerse con otros recursos estéticos.

6.4. El humor como indicador de cambio: Nos parece interesante destacar que en ambas películas el humor cumple un rol importante como reflejo del proceso de cambio de ambos personajes. Si bien en *Final de partida* el humor es una herramienta menos obvia en comparación con *Un cuento chino*, es posible apreciar cómo a través de éste Dai logra enfrentar ciertas circunstancias y situaciones, tales como cuando se entera de la disolución de la orquesta y cuando el Jefe le dice de qué se trata su nuevo trabajo.

Esto nos permite decir que muchas veces es a través del humor que logramos enfrentarnos a situaciones y momentos que son difíciles y que implican un cambio. El humor y el reírnos de nosotros mismos hace que nuestras defensas bajen. En la medida que nuestras defensas bajan estamos más propensos y/o más dispuestos al cambio. Así, el humor puede ser considerado como un indicador de cambio.

Lo recién dicho se puede reflejar, por ejemplo, en Roberto. Roberto es un hombre rígido, obsesivo y malhumorado. En la medida que va entrando en su vida Jun y

Mari, se observa como Roberto comienza a enfrentarse a situaciones cada vez más insólitas y divertidas. Mientras más rígida es una persona, menos propensa al cambio está, pues al ser rígido, sus defensas están siempre alerta y es impenetrable. En el proceso de Roberto se aprecia cómo logra pasar de la rigidez a la “flexibilidad”, procesos en el que se puede observar que el humor cumplió un rol relevante.

Comparación de los discursos psicológico y cinematográfico

En el siguiente apartado de la investigación se compara el discurso del cine con el discurso de la psicología para establecer convergencias y divergencias entre ambos. El discurso del cine es extraído del meta análisis psicocinematográfico de las películas “Un cuento chino” y “Final de Partida” mientras que el discurso de la psicología es extraído del marco teórico. Se establecerán diferencias y similitudes entre la psicología y el cine para enriquecer, a través de esta comparación de discursos, la comprensión general del tema central de este trabajo: el cambio espiritual.

En líneas generales, es pertinente señalar desde un principio, que las similitudes y convergencias entre ambos discursos fueron mayores, y más visibles, que las diferencias y divergencias, por lo que este apartado se constituirá, principalmente, de una comparación que encuentra más convergencias que divergencias respecto al tema ya mencionado.

En el marco teórico se plantea que para concebir el concepto de cambio es necesario comprender que va unido a la persistencia. Esto quiere decir que todo lo que cambia modifica una parte de sí mismo, pero a la vez, hay otras partes que persisten. La psicología propone que todo ser vivo, por ende todo ser humano, cambia constantemente, en otras palabras, es imposible no cambiar. Sin embargo, los sujetos sufrimos ante múltiples cambios ya que, inconsciente o ilusoriamente, vivimos como si ciertos elementos o realidades fueran inmutables. La ilusión de la permanencia es lo que nos ha conducido a diversos sufrimientos y la sabiduría que acompaña el cambio espiritual se relaciona con comprender, profundamente, que todo y todos cambiamos.

En este sentido, el cine y la psicología coinciden plenamente pues el discurso cinematográfico ha mostrado que todos los personajes (no sólo los principales) y las realidades cambian a lo largo de la película. Más aun, múltiples cambios- tanto internos como externos- se mostraron asociados al proceso de transformación y desarrollo personal de los personajes que experimentaron un cambio espiritual. De este modo, es

posible pensar que el cambio es un elemento que el cine toma como fundamental a la hora de expresar su visión, ideas y concepciones acerca de la temática señalada. Así, cambios en los comportamientos, actitudes, pensamientos, decisiones, hábitos, formas de relacionarse con los demás, formas de concebir la vida y la muerte, así como cambios de trabajo, de estaciones de la naturaleza o cambios radicales del presente, dan cuenta de cómo el cine le da un lugar central al concepto de cambio en el desarrollo de las películas.

Del mismo modo, el cine ha mostrado que los personajes sufren y se desilusionan de la vida cuando ésta les dice, de manera muy cruda en algunos casos, que nada es inmutable, que toda persona que está a nuestro lado puede morir en el momento menos esperado o que toda situación puede cambiar por más que nosotros pensemos que es definitiva. Así, el cine con su forma artística de expresar los cambios, también deja de manifiesto que los seres humanos vivimos auto-engañados por la ilusión de la permanencia, ciegos a la verdad de que todo es impermanente.

No obstante, en el discurso del cine no queda tan clara la idea de la persistencia, es decir, todo cambia pero, según la psicología, en ese cambio hay algunos elementos que persisten. ¿Qué permanece en la realidad intrapsíquica y en la realidad externa de los personajes que atravesaron un proceso profundo de cambio espiritual? Ese tipo de cuestionamientos quedan más bien abiertos, quizás por una intención estética o quizás porque simplemente el discurso del cine, sin querer negar el hecho de que cuando una persona cambia también hay aspectos de ella que permanecen, no pretende darle mucho énfasis a esa otra cara del cambio, la permanencia.

Respecto a las formas de alcanzar el cambio espiritual o cualquier cambio profundo a nivel personal, la psicología postula que es fundamental el retornar hacia nosotros mismos. Diversos autores se refieren a este retorno y todos coinciden que sólo a través de un contacto genuino con nuestro ser auténtico es posible comenzar a ser más auténtico en el mundo. Este volver hacia uno mismo es un proceso al que el discurso psicológico le ha llamado camino espiritual, considerando que la dimensión espiritual es

intrínseca a nosotros como seres humanos, a pesar de que comúnmente estamos alejados de ella.

El camino espiritual del que habla la psicología no es un camino fácil, ni libre de dolor y sufrimiento, por el contrario, se caracteriza por estar marcado por experiencias de duelo, pérdidas, dolor, sufrimiento, incertidumbre y vacío, entre otras. El cine ha coincidido con la psicología en esto ya que ha mostrado que el cambio espiritual es producto de un arduo proceso de transformación personal, de una superación de sí mismo a través de experiencias de desesperación, falta de comprensión, incertidumbre, dolor y sufrimiento.

De tal manera, ambos discursos señalan que el camino hacia la espiritualidad, que es finalmente el camino hacia uno mismo, está atravesado por el dolor y no es un camino fácil. La psicología dice que una persona que experimenta una transformación interior, en general, ha debido ser valiente y ha tenido que superarse a sí mismo. Por su parte, el cine muestra que los personajes que alcanzan transformaciones profundas y enriquecedoras han pasado también por experiencias en las que tuvieron que ser valientes, inteligentes, y superar desafíos que la vida presentó.

En cuanto a los efectos que este camino espiritual tiene, ambos discursos dicen, mediante diferentes lenguajes, que lleva a la curación y a una mejor forma de estar en el mundo, tanto a nivel personal como interaccional. La psicología y el cine muestran que la transformación interior conduce a la paz, y sobre todo a una mayor integración y autenticidad existencial. La psicología plantea que esto corresponde a la condición curativa inherente a los efectos del viaje espiritual y, si bien el cine no lo propone así de manera clara y directa, sí muestra a nivel interaccional considerables cambios curativos que, además, están asociados a la experiencia de sanación de duelos físicos y psíquicos en relación a la historia de vida de los personajes principales.

Por otra parte, el marco teórico propone que es relevante que cada vez haya mayor integración entre la psicología y la espiritualidad. El cine no lo plantea

explícitamente pero sí muestra, a través de procesos personales de los personajes principales, cómo una carencia de integración a nivel psicológico, laboral, emocional y relacional va de la mano de una desconexión con la dimensión espiritual, y viceversa. Es decir, ambos discursos presuponen que hay una estrecha relación entre salud psicológica y conexión con la espiritualidad.

Respecto a la relación entre psicología y espiritualidad, es relevante señalar que tanto la psicología como el cine no incluyen a la religión en sus diferentes formas de trabajar el tema del cambio espiritual y las transformaciones personales profundas, siendo esto una convergencia fundamental entre ambos discursos.

Otra convergencia muy clara es que tanto el discurso psicológico como el cinematográfico incluyen la crisis de sentido en sus diferentes formas de desarrollar el tema del cambio espiritual. La psicología plantea que en lo más profundo de su ser, todo humano busca y anhela el sentido en su interrelación permanente con el resto del mundo. Así, todas las personas atraviesan por crisis de sentido y crisis existenciales pues la vida interpela al ser humano constantemente respecto a cuál es el sentido de las cosas. El cine muestra cómo, de maneras muy distintas, diversos personajes inmersos en diversos contextos socio-culturales, están en busca del sentido o están totalmente perdidos en el sinsentido y la crisis. Los personajes que el cine muestra están en esta crisis o búsqueda de sentido –conscientes o no conscientes de ello- pero lo relevante es que están en cualquiera de las dos situaciones siempre en relación al mundo; así los dos discursos tienen en común no sólo la presencia del sentido y sinsentido de la vida, sino que también el hecho de que éste está vinculado a las relaciones interpersonales que las personas establecen y a la relación con la vida en general.

En “Final de partida” es el trabajo y el contacto con la muerte de una manera particular lo que propicia el interrogarse por el sentido de la vida y a su vez está asociado a crisis de sentido. Por otro lado, en “Un cuento chino” la vida interroga a los personajes a través de la presencia de situaciones insólitas que producen sufrimiento y cuestionamientos profundos. El discurso del cine muestra cómo los diferentes personajes

responden con acciones y decisiones frente a la tensión entre el sentido y sinsentido de la vida y la muerte, así como también fue posible interpretar que atravesaron por diversos grados de desintegración e integración interna respecto a la tensión mencionada.

De tal manera que se asoma nuevamente una convergencia relevante entre psicología y cine: la relación estrecha entre la vida, la muerte y el sentido o crisis de sentido.

Se vio que el rol del otro en el proceso de cambio espiritual es un tema coincidente en los dos discursos. La psicología propone que el individuo no es aislado, sino que existe en tanto es parte de un sistema del cual es interdependiente y en el cual se relaciona constantemente con los demás. La importancia que le da el cine a la interacciones interpersonales respecto de los procesos de cambio personal (psicológico y/o espiritual) es fundamental, por lo que psicología y cine convergen absolutamente al darle ambos un rol crucial al otro, ya sea porque este otro opera como reflejo de cambios internos de un sujeto o porque este otro está generando la crisis que propicia el cambio. En definitiva, tanto el cine como la psicología muestran que ningún cambio es posible independiente de la interrelación que el individuo establece con el mundo y con los demás. Lo que se relaciona directamente con lo dicho anteriormente con respecto al sentido de la vida.

En el marco teórico se señaló que la sanación psicológica-espiritual implica comprender que la vida y la muerte van unidas, es decir, dejar de pensar dualmente y abrirse a la unidad (concebirse a uno mismo como unidad y también concebirse a uno mismo como parte de una gran unidad mayor). El cine muestra la muerte como temática principal que atraviesa el desarrollo de la trama y el desarrollo personal de los personajes principales.

En cuanto a la muerte, es relevante mencionar que los mensajes que transmiten los filmes, con sus respectivos finales, hablan de que la integración que los personajes

hacen de la muerte en sus vidas y en sus procesos internos de duelo, sanación y crecimiento, da cuenta de un cambio interior que es psicológico y espiritual a la vez. Por tanto, el cine también está proponiendo que en la medida que uno integra la experiencia y concepción de la muerte con la de la vida, se puede llegar a un estado de integración y crecimiento personal mayor que si uno las divide o confronta (así lo muestra el final de ambas películas analizadas, ya que los personajes que, según se puede interpretar, alcanzaron mayor integración de la experiencia de la muerte, comenzaron a vivir más auténticamente la vida, lo que se vio reflejado en decisiones y acciones concretas).

En conclusión, el cine y la psicología presentan más convergencias que divergencias respecto al tema del cambio espiritual, ya que se han encontrado diversas y profundas similitudes entre ambos discursos. Estas similitudes además de ser bastantes, son referentes a diferentes elementos y factores implicados en el proceso de cambio y transformación psicológica-espiritual.

La convergencia esencial es que tanto el discurso de la psicología como el del cine postulan que el cambio espiritual es posible.

En segundo lugar, ambos discursos proponen, directa o indirectamente, que es fundamental el rol del otro y la interacción del individuo con el mundo en el proceso de cambio y transformación individual. Tanto el cine como la psicología advierten la constante interrelación entre el sujeto y el mundo, mostrando, a través de formas distintas, que el modo en que el individuo se relaciona con los demás y con su realidad es indicador de su nivel de salud y/o integración psicológica espiritual, y viceversa. Así, resulta ser que el rol de la otredad en los procesos de cambio es una de las convergencias cardinales entre ambos discursos mencionados.

En tercer lugar, una convergencia relevante y que vale la pena destacar es que tanto el discurso psicológico como cinematográfico plantean que la integración y la no-dualidad está implícita en todo proceso de cambio espiritual, así como todo estancamiento, crisis o estado de carencia de salud psicológica se relaciona con una

desconexión del individuo respecto de sí mismo y/o con una desconexión del individuo respecto del mundo y de la unión esencial entre vida y muerte, con toda la dimensión espiritual que esta unión tiene de trasfondo. Así, ambos discursos postulan, a través de diferentes formas, que el cambio espiritual implica integración y una concepción de sí mismo, de las experiencias y de la vida más unitaria.

En cuarto lugar, el discurso del cine y el de la psicología tienen en común que se refieren al cambio espiritual como el resultado de un proceso gradual, es decir, aunque éste puede darse en un momento específico y de manera abrupta e inesperada, responderá en todos los casos a un proceso madurativo; el marco teórico llamará a este proceso "camino espiritual" directamente, mientras que el cine mostrará la presencia de dicho proceso a través de las vicisitudes de la trama y los cambios personales e interaccionales de los sujetos, pero al final ambos discursos muestran que el cambio espiritual responde a un proceso.

En cuanto a diferencias entre discursos, es relevante mencionar que no se percibieron muchas y que no se encontraron contradicciones entre el discurso de la psicología y el del cine. No obstante, hay una gran divergencia que resalta y podría definirse como la divergencia esencial entre el discurso de la psicología y el cine: la forma en que se aborda el tema del cambio espiritual.

El lenguaje es diferente, ya que el cine a través de recursos artísticos propone y cuestiona el tema del cambio espiritual de maneras más implícitas y sutiles, dando espacio a la polisemia y la interpretación abierta y entremezclando constantemente el plano de lo personal con lo interpersonal de tal manera que, eso que la psicología dice en palabras, lo puede expresar en situaciones e imágenes concretas de la vida real, lo que sin duda interpela al espectador de maneras muy diferentes que al lector (considerando que la psicología y su discurso han sido extraídos de un marco teórico).

Diferente es el abordaje que hace la psicología del tema del cambio espiritual. Ésta lo trabaja desde un lenguaje teórico, más lejano de la experiencia del lector y que

presenta sesgos y limitaciones propias del abordaje teórico-académico de una temática que es tan vivencial e intangible como lo es el cambio espiritual.

Sin embargo, y a pesar de estas diferencias en cuanto al abordaje, la integración de ambos discursos es muy enriquecedora para comprender y ahondar en lo que es el cambio espiritual y los efectos positivos que éste tiene para las personas.

Conclusiones y reflexiones personales

A partir del trabajo exploratorio y comparativo recién realizado, nos damos cuenta que el indagar sobre un tema en particular no solo sirve en cuanto a la organización y recolección de la información, sino que también da pie a la producción de una serie de reflexiones y cavilaciones personales que, en el marco del cambio espiritual, apuntan al mismo objetivo que indican las teorías estudiadas. En este sentido, la realización de un trabajo sobre el cambio, y la extracción de un discurso cinematográfico sobre éste, nos dan pie para comenzar nuestro propio camino de cambio, y si tenemos suerte, inducirá en el lector la motivación suficiente como para explorarse a través de la exploración que le presentamos en esta tesis.

Con este trabajo no pretendemos realizar conclusiones determinantes ni mucho menos incuestionables, pero no podemos dejar de lado las reflexiones y las hipótesis que nos surgen luego del trabajo. Así como tampoco podemos cerrar los ojos frente a lo que este proceso nos ha mostrado de nosotras mismas, a como nos ha interpelado, ni al dialogo que inevitablemente hemos sostenido con las teorías y entre nosotras a partir de lo que las teorías nos dicen. Por lo tanto, nos damos cuenta que lo que comenzó predominantemente teórico y académico, terminó como una oportunidad de autoconocimiento y exploración personal. Hoy más que nunca tiene sentido la frase “investigar es investigarse”.

Nos vimos sorprendidas al darnos cuenta que el cine y la psicología presentan más convergencias que divergencias en cuanto al cambio espiritual. Si bien cada disciplina ocupa un lenguaje y un modo particular, en esencia ambas refieren a que el cambio no solo es posible, sino también probable cuando se ha iniciado un camino hacia uno mismo, y que no se necesita ser un ser supremo para lograrlo, sino que todos –desde un maestro espiritual hasta un albañil- tienen en su interior el potencial de cambio.

El cambio espiritual es posible cuando la psicología y la espiritualidad se unen y se integran a través de la experiencia. Los cambios espirituales implican una conexión

con el mundo interno y con el mundo externo, es decir, la espiritualidad y el cambio que proviene de ella, es necesariamente terrenal y divina a la vez. Es decir, de la mano de lo divino, quien cambia se mantiene unido a la vida cotidiana, a sus seres queridos y a sus obligaciones mundanas. Con esto, el individuo se autorresponsabiliza en la medida que se contacta con la dimensión espiritual que reside en su interior, y de ahí es que puede realizar cambios que lo conducen a la autenticidad existencial.

El cine nos habla de procesos graduales de cambio que implican crecimiento y aprendizaje, en un continuo entre el estancamiento psicológico, la desconexión espiritual y la integración de uno mismo, llegando a una conexión más genuina y plena con uno mismo y con los que nos rodean.

A la vez, nos damos cuenta del valor que tiene el cine como arte, principalmente en su rol de espejo, mostrándonos nuestras propias historias, dolores, duelos y, en definitiva, llevándonos a ver elementos de nosotros mismos de los que hasta el minuto no habíamos tenido noticia o de los que habíamos decidido hacer caso omiso, mientras que nos da espacio para desarrollar la autocrítica.

En definitiva, al integrar la psicología y el cine en torno al cambio espiritual y a todo lo que este implica, nos damos cuenta que aparece un concepto esencial en común: la unidad y/o integración. Es decir, el cambio espiritual es caracterizado por ambos discursos por una visión no dualista de la vida y de la muerte y del individuo respecto a sí mismo.

Esta forma de entender la vida y la muerte nos lleva a cuestionárnoslas en distintos planos: por un lado entendemos la vida y la muerte como fases concretas del ciclo vital, es decir, en su sentido literal, pero al mismo tiempo nos dimos cuenta de la acepción metafórica de éstas. De este modo, a través de este proceso investigativo, fuimos capaces de hacernos más conscientes e integrar la idea de que las cosas, así como las personas y la vida, no son permanentes, fijas ni estables, sino por el contrario, que todo es perecedero y que todo se encuentra en una constante transformación.

Así, y teniendo en cuenta, por ejemplo, los simbólico de la vaca en “Un cuento chino”, nos fue inevitable cuestionarnos, cómo la vaca interpela al espectador. ¿Qué nos ocurre a nosotros con la vaca y con lo que ésta simboliza? De cierto modo, nos lleva a preguntarnos cuál es nuestra ‘propia vaca’, cómo vivimos y enfrentamos la vida y la muerte en lo cotidiano; cuál es el rol de lo insólito en nuestras vidas ¿Estamos tan ajenos a estas cosas como creemos? Todos nos hemos tenido, tenemos y probablemente tendremos que enfrentarnos a lo que la vaca implica, a la vida, la muerte y lo insólito de ambas, el tema está en qué tan conscientes estamos de esto y cómo nos interpela y determina. ¿Qué es la vida y la muerte en nuestra vida cotidiana y cómo la enfrentamos? Puede ser que al final, la vida y la muerte sean partes de lo mismo y ambas cosas estén presentes todo el tiempo, ya sea de manera literal o de una forma más bien metafórica, de modo que siempre nos estamos enfrentando a la muerte y a la vida, integrando lo que estas muertes implican en nosotros y en nuestro entorno y tal vez valorando más aún lo insólito de la vida y las muertes que ésta implica.

En consecuencia, al darnos cuenta de que todo es impermanente y que todo fluye dinámicamente en su propio ritmo, podemos abrirnos a la posibilidad de dejarnos llevar por nuestro pulsar. Esto, más allá de cualquier forma, es en sí mismo espiritualidad.

Como leímos en algún lugar que no recordamos, la verdadera dicha no se encuentra en apegarnos a lo placentero, sino en aceptar que todo fluye, que el mundo constantemente cambia, y asumir que la belleza de una flor radica en que no es eterna.

En fin, ya no nos queda mucho más que decir, pero creemos que todo lo dicho se expresa en la voz de Violeta Parra, que como arte nos dice de modo más cercano y confidente, lo mismo que tantos libros nos han enseñado durante años. Que “cambia todo cambia” tiene mucho más sentido luego de esta tesis.

Cambia lo superficial *cambia el modo de pensar*
cambia también lo profundo, *cambia todo en este mundo.*

Cambia el clima con los años
cambia el pastor su rebaño,
y asi como todo cambia
que yo cambie no es extraño.

Cambia el mas fino brillante
de mano en mano su brillo,
cambia el nido el pajarillo
cambia el sentir un amante.

Cambia el rumbo el caminante
aunque eso le cause daño,
y así como todo cambia
que yo cambie no es extraño.

Cambia, todo cambia
cambia, todo cambia
Cambia, todo cambia
cambia, todo cambia.

Cambia el sol en su carrera
cuando la noche subsiste,
cambia la planta y se viste
de verde la primavera.

Cambia el pelaje la fiera
cambia el cabello el anciano,
y así como todo cambia
que yo cambie no es extraño.

Pero no cambia mi amor
por más lejos que me encuentre,
ni el recuerdo, ni el dolor
de mi pueblo y de mi gente.

Y lo que cambió ayer
tendrá que cambiar mañana,
así como cambio yo
en esta tierra lejana.

Cambia, todo cambia
(…)

Pero no cambia mi amor
por más lejos que me encuentre,
ni el recuerdo, ni el dolor
de mi pueblo y de mi gente.

Y lo que cambió ayer
tendrá que cambiar mañana,
así como cambio yo
en esta tierra lejana.

Cambia, todo cambia
(…)

Futuras investigaciones

Luego de realizado el trabajo investigativo nos damos cuenta que sería relevante incluir nuevas aristas al marco teórico, investigando nuevos autores y enfoques, a la vez que sería interesante desarrollar el análisis comparativo considerando nuevas películas u otras formas de manifestación artística.

Al darnos cuenta del rol que juega la espiritualidad en el desarrollo del individuo, sugerimos que la psicología como disciplina se complemente con conceptos y concepciones propios de doctrinas más espirituales. Así mismo, nos gustaría ver que en la enseñanza se incentivara de modo más explícito y activo el desarrollo de un camino espiritual, como la concepción de que el cambio y la integración personal si es posible.

Futuras investigaciones podrían tomar la integración entre psicología y espiritualidad para indagar qué otros tipos de cambios y transformaciones personales pueden gestarse al unirse estas dos disciplinas, que finalmente están unidas por algo trascendental.

Sería interesante hacer una futura investigación sobre el cambio espiritual en las distintas teorías dentro de la psicología, tales como el psicoanálisis, la teoría cognitivo conductual, etc. o una disciplina distinta a la psicología, tal como la antropología, la sociología o la filosofía.

De este mismo modo, pensamos que en futuros trabajos sería interesante romper con tabús y prejuicios que se asocian al camino espiritual, pues es común encontrarse con personas ateas o agnósticas que se relacionan de una manera muy auténtica y espiritual con su contexto, mientras que nos topamos con personas que dicen ser católicas, pero que no actúan según los valores que el catolicismo propone.

En el fondo, lo que queremos decir, es que sería interesante desmitificar que lo espiritual implica religiosidad o un dogma o un credo en particular, pues al final, es más una forma de enfrentar la vida a la que todos podemos acceder.

Referencias

Argyle, M. (2001). *Análisis de la Interacción.* Buenos Aires: Amorrortu.

Bateson, G. (1998). *Pasos hacia una ecología de la mente.* Buenos Aires: Lohlé Lumen.

Dorsch, F. (1985). *Diccionario de psicología.* Barcelona: Herder.

Farré, L. (1988). *Breve historia de la espiritualidad.* Buenos Aires: Editorial Claridad S.A.

Fernández, A., Rodríguez, B. (2002). *La práctica de la psicoterapia: La construcción de narrativas terapéuticas.* Bilbao: Desclée de Brouwer.

Fiores, S., Goffi, T. (1991). *Nuevo diccionario de espiritualidad.* Madrid: Paulinas.

Frankl, V. (1998). *El hombre en busca del sentido.* Barcelona: Herder.

Llanos, E. (1999). *Para un análisis psicocinematográfico integral.* Santiago de Chile: Universidad Diego Portales. (Apunte publicado para la cátedra Modelización VII y VIII).

Rilke, R. M., (2002). *Las elegías del Diuno, los requiem y otros poemas*. Madrid: Visor libros.

Rimpoché,S.,(2011). *El libro tibetano de la vida y la muerte.* Buenos Aires: Urbano.

Riso, D. y Hudson, R. (2000). *La sabiduría del eneagrama.* Barcelona: Urano

Vaughan, F. (1990). *El arco interno.* Barcelona: Kaíros.

Watzlawick, P., Weakland, J. y Fisch, R. (1992). *Cambio: formación y solución de los problemas humanos.* Barcelona: Herder.

Watzlawick, P., Beavin Bavelas, J., Jackson, D. (2002). *Teoría de la comunicación humana.* Barcelona: Herder.

Welwood, J., (2002). *Psicología del despertar. Budismo, psicoterapia y transformación personal*. Barcelona: Kairós.

Zohar, D y Marshall, I. (2001). *Inteligencia espiritual: la inteligencia que permite ser creativo, tener valores y fe.* Barcelona: Plaza & Janés editores.