



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES
CENTRO INTERDISCIPLINARIO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES

La ética en el cine de Carlos Reygadas

Tesis para obtener el grado de
DOCTOR EN HUMANIDADES

PRESENTA

Armando Alonso Beltrán

DIRECTOR DE TESIS

Dr. Agustín Rivero Franyutti

Cuernavaca, Morelos a 18 de mayo de 2026

Contenido

Introducción	4
Capítulo 1. Perspectiva cinematográfica	25
1.1 Conceptos formales	26
1.1.1 Espacio fílmico.....	26
1.1.2 Montaje.....	34
1.1.3 Texto.....	39
1.2 La narración en cine	43
1.2.1 La narración en el cine de ficción según Bordwell.....	45
1.2.2 Cine y narratología según Jost y Gaudreault	50
1.3 Fenomenología.	53
1.3.1 Estética de la recepción	53
1.3.2 Fenomenología en cine.....	56
Capítulo 2. Paul Ricoeur: de la fenomenología a la hermenéutica	61
2.1 De la fenomenología a la hermenéutica.	62
2.2 La tarea de la hermenéutica	63
2.3 La función hermenéutica del texto	66
2.4 Tiempo y narración.....	68
2.4.1 Aporías de la experiencia del tiempo. El libro XI de Las Confesiones de San Agustín	69
2.4.2 La construcción de la trama. Una lectura de la Poética de Aristóteles	72
2.5 Tiempo y narración. La triple “mimesis”	74
2.6 Estructuralismo.....	81
Capítulo 3. Identidad, personaje y ética	84
3.1 El problema de la identidad	84
3.1.1 El Cogito como fundamento último	85
3.1.2 El Cogito sitiado	86
3.1.3 Hacia una hermenéutica del sí.....	87
3.2 La identidad personal y la identidad narrativa.....	89
3.3 El sí y la identidad narrativa.....	90
3.4 Personaje literario	94
3.5 La intencionalidad ética	97
3.5.1 La «vida buena»	97
3.5.2 ...con y para el otro... ..	99

3.5.3 ...en instituciones justas	101
Capítulo 4. Interpretación de la obra cinematográfica	103
4.1 A manera de preludio: un esbozo teórico metodológico.	104
4.2 Generalidades	107
4.3 <i>Japón</i> : La vía existencial	112
4.4 <i>Batalla en el cielo</i> : Un amor cruel y circular	121
4.5 <i>Luz silenciosa</i> : Sobre la pasión, un cuento fantástico	136
4.6 <i>Nuestro tiempo</i> : Crear, criar, domeñar.	145
Conclusiones	153
I.....	153
II.....	153
III.....	157
Bibliografía.....	163
Filmografía.....	167

Introducción

El objetivo principal de este trabajo es analizar la dimensión ética en cuatro de los cinco filmes que Carlos Reygadas ha realizado hasta hoy. Para lo cual, es necesario definir una metodología cuyo desarrollo debe ser sobre bases teóricas claras y firmes. Esta teoría, a su vez, estará fundamentada en avances filosóficos identificados.

He escogido la filmografía de Reygadas (Ciudad de México, 1971) para poner en práctica esta metodología por dos principales razones:

Uno, porque es un director mexicano con un lenguaje cinematográfico particular. Lo que quiere decir que se ha esforzado por desarrollar una poética propia. Este esfuerzo por alcanzar una honestidad artística plena ha sido reconocido en los festivales más importantes de cine. Las cintas aquí tratadas han recibido reconocimientos en los festivales de Cannes, de Edimburgo, del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana, de Lima, entre otros.

Y dos, porque su cine expone tramas complejas. Los personajes de sus filmes son desarrollados con meticulosidad en la pantalla y enfrentan conflictos morales que permiten abordarlos desde una perspectiva ética. Además, el uso de los recursos cinematográficos provoca al espectador para que se involucre existencialmente.

Adela Cortina y Emilio Martínez en su texto *Ética* exponen la diferencia entre ética y moral: mientras la ética se refiere a la reflexión filosófica para fundamentar el comportamiento humano, la moral señala las normas sociales que se derivan de esos fundamentos conceptuales y argumentos filosóficos pertinentes.

En este trabajo no busco emitir juicios morales. Los juicios morales se pueden elaborar después de aplicar la propuesta teórico-metodológica aquí explicada. El

objetivo será señalar las características de la dimensión ética entendida como una intencionalidad ética. Para acceder a la dimensión ética de una narración cinematográfica, defino un filme como un fenómeno estético conformado en una estructura narrativa por un cúmulo de signos que interactúan entre sí. La intencionalidad radica en las acciones de los personajes y la ética radica en valorar las acciones con el referente de la *promesa*, estar ahí para otro. (Capítulo 3)

Por lo tanto, la finalidad no es calificar a los personajes y por eso no usaré las categorías buenos y malos. La finalidad es analizar las acciones de quienes cumplen su promesa o no y las repercusiones de este hecho para los demás con quienes se relacionan. Dejaré de lado las implicaciones de justicia social y el pretender establecer dictados moralizantes a partir del análisis y la interpretación. Cada espectador podrá emitir sus propios juicios.

Se revisarán los fundamentos teóricos que permitan partir de una perspectiva estructuralista hacia una fenomenológica y, posteriormente, seguir hasta un acercamiento hermenéutico.

El estructuralismo aborda la obra como un objeto de estudio en sí mismo, lo que quiere decir que tiene un carácter autoreferencial. Los signos que conforman un filme interactúan entre sí exclusivamente. La propuesta teórico-narrativa elaborada por el filósofo francés Paul Ricoeur permite ir más allá: sugiere una *identidad narrativa*. Esta nueva perspectiva provoca el cuestionamiento de las causas y consecuencias de las acciones de los personajes por parte del espectador. Así, a partir de la redefinición de la obra como acontecimiento, esto es: alguien que dice algo sobre alguna cosa a alguien más, podemos descubrir nuevos modos de imaginar la realidad. Ricoeur llama a este proceso dinámico *función narrativa* y tiene

implicaciones ontológicas en el espectador. Esta experiencia imaginativa (*variaciones imaginativas* dirá el filósofo) abre inéditas posibilidades de habitar el mundo para el espectador, lo que implica nuevos criterios y como consecuencia nuevos juicios éticos. Así, analizando a detalle a los personajes de un filme, al seguir su desenvolvimiento en la trama, podemos acceder a la dimensión ética.

En un primer momento, al inicio del Capítulo 1, como base metodológica, enumero y defino conceptos que sirven para nombrar las herramientas propiamente fílmicas: composición de cuadro, posición y movimiento de cámara, planos, sonido, luz, elementos narrativos, personajes, acciones. Estas herramientas permiten describir los planos que se agrupan en escenas y, luego, estas que se agrupan en secuencias para conformar un filme.

No me alejo del estructuralismo: el análisis estructural se enfoca en descubrir y describir las interrelaciones de los signos en la obra y sus distintos niveles de relación. Uno de los objetivos que se busca es desplegar una serie de conceptos - ya conocidos y usados en los análisis fílmicos- para tener un lenguaje común al referirnos a los signos que conforman el filme y poder referirnos a él como a un texto, una obra, un discurso. Estos avances al aplicar la lingüística estructural ya los hizo desde los setenta del siglo pasado el teórico francés Christian Metz.

En un segundo momento, se especula sobre la recepción de la obra por parte del público. Es decir, al final del Capítulo 1, se adoptará un enfoque fenomenológico. Uno de los objetivos principales de la fenomenología como corriente filosófica, que explica el mundo como fenómenos experimentados en la conciencia de un sujeto, es encontrar los fundamentos trascendentales del *sí mismo* en la conciencia. El

concepto de *sí mismo* surge de la indagación filosófica de Paul Ricoeur sobre la identidad, me extendiendo sobre el tema en el Capítulo 3.

Durante la segunda mitad del siglo XX se desarrolla una corriente teórica surgida de un enfoque fenomenológico llamada “Estética de la recepción” cuyos principales exponentes son Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss. Con ella, el lector cobró importancia. En nuestro caso, el espectador.

En el cine, el espectador estuvo presente desde los experimentos de Méliès a inicios del siglo XX. Desde los inicios del cine se presumía un público espectador activo que reaccionaría con asombro e iniciativa creativa. Pero, en la teoría cinematográfica se mantuvo con un carácter espectral para suponer los efectos de las imágenes en la pantalla y elaborar teorías como la del montaje de Eisenstein a mediados de los años 20 (ver inciso 1.1.2). Pero, no es hasta los ochenta que teóricos influenciados por los avances de la estética de la recepción y la fenomenología desarrollan una obra sólida donde el espectador cobra un lugar central.

La teoría narrativa de Ricoeur se ubica dentro de la hermenéutica fenomenológica o fenomenología hermenéutica según sus propias palabras. Ricoeur se ubica dentro de una filosofía que caracteriza como reflexiva, que se encontraría en la influencia de la fenomenología de Husserl y que pretendería ser una variante hermenéutica de esta fenomenología.

El problema fundamental de esta filosofía reflexiva estaría alrededor de la posibilidad de comprensión de uno mismo como sujeto. La fenomenología busca esta comprensión persiguiendo una transparencia perfecta entre uno consigo mismo, busca puntos fundamentales de esta relación. Ricoeur argumenta que esta

búsqueda nunca se logra ya que siempre se descubre un punto más fundamental que el definido con anterioridad.

Esta perspectiva permite la reflexión sobre la identidad del sujeto a partir de una experiencia mediada por signos. Dice Ricoeur que la autocomprensión solamente es posible gracias a la mediatización de signos y textos. Por lo tanto, comprenderse a sí mismo es comprenderse ante el texto, en este caso particular: ante el filme.

Para reflexionar sobre la identidad personal, Ricoeur sugiere partir de las preguntas ¿quién habla?, ¿quién hace? y sus derivadas ¿por qué? y ¿cómo? Aquí, la mediación de la narración se hace patente para comprender mejor al *sí mismo*: la narración contesta estas preguntas encadenadas en el relato, entramadas como acciones.

Regresemos a la obra: El estructuralismo, vía la semiología de Metz, nos permite acercarnos al filme como a un texto. Esto nos permite aplicar la teoría narrativa de Ricoeur al cine narrativo, nos permite hablar de la *función narrativa* en un filme. En el Capítulo 2 se expone la teoría narrativa de Paul Ricoeur.

Mientras Ricoeur redefine el concepto de texto como problema (inciso 2.3) al cual se debe abordar de la siguiente manera, yo me adelanto a tratar el filme como un texto, así, el filme: 1) es un discurso que se realiza en el presente. Que remite a un sujeto, apunta a un objeto, a un mundo y se dirige a un interlocutor. Estas características son las que hacen del discurso un acontecimiento; 2) el discurso es una obra, como producción, praxis o *téchne*, con el lenguaje cinematográfico como material de trabajo; 3) una obra con potencial ilimitado de lecturas según contextos socioculturales diferentes; 4) es una obra fílmica que nos conecta con el fundamento de la realidad en sentido ontológico. Así, percibimos la realidad ante sí misma como

potencialidad, una realidad redescrita de forma inédita; y 5) el filme es el medio para comprenderse a sí mismo mediante la imaginación.

La hermenéutica de Ricoeur es dinámica, describe una función, la *función narrativa*. Este movimiento va desde una prefiguración anterior a la obra, hasta la recepción por el espectador que refigura la obra configurada en una estructura objetivable y mediadora. O sea, es un acontecimiento dialogal.

Ricoeur (en el inciso 2.5) divide en tres fases su teoría narrativa de la triple mimesis: *mimesis I*, la prefiguración; *mimesis II*, la configuración; y *mimesis III*, la refiguración. La prefiguración alude a la pre-comprensión del mundo de la acción. Esta pre-comprensión sirve de base para desplegar una composición: en sus estructuras inteligibles, sus recursos simbólicos y su carácter temporal. Son características comunes que permiten la comprensión del obrar humano y su estructuración. La configuración -*mimesis II*- es el campo de la ficción y tiene una función mediadora de carácter dinámico. Mediación por medio de una estructura tradicional -la obra- entre *mimesis I* y *mimesis III*. El tercer momento se identifica como la refiguración, la recepción por parte del lector-espectador, este momento es el que provoca una interacción, un diálogo. Por esta razón, es fundamental la exposición realizada en el apartado 1.3 de la perspectiva fenomenológica.

La narración tiene una potencia semántica similar a la de la metáfora que redefine la realidad. En una obra anterior, *La metáfora viva*, Ricoeur explora lo que llamara función metafórica. La metáfora es una figura retórica que la lingüística aísla para su análisis. Así, se puede ubicar en un contexto; el contexto del discurso al que pertenece, y se puede analizar el efecto que produce en el lector. A este efecto Ricoeur lo llama “nueva pertinencia semántica”, lo que quiere decir que la metáfora

tiene el poder de redefinir un objeto. Cuando se contextualiza en el discurso o en una obra, el efecto puede ampliarse.

En la obra posterior, *Tiempo y narración*, propone una analogía entre la metáfora y una narración entera, una obra de ficción. Por lo tanto, una de las características de las narraciones es que pueden servir de mecanismo metafórico. Al contextualizar la obra mediante la teoría narrativa de la triple mimesis, esta redefinición alcanza la realidad misma y genera un impacto en el espectador que sacude sus fundamentos ontológicos gracias a la imaginación. La imaginación permite experimentar la potencia de la posibilidad al abrir distintos cursos de acción de los personajes en un mundo de referencia.

Esta *función narrativa* abre la puerta al cuestionamiento por la identidad al seguir a un personaje y preguntar por las causas y consecuencias de sus acciones. En palabras de Ricoeur se perfila una *identidad narrativa*. Aquí, cabe adelantar la teoría de la identidad que se expone ampliamente en el Capítulo 3 junto con sus consecuencias para la reflexión ética. La identidad *idem*, que no cambia y la identidad *ipse*, que cambia con respecto a sí misma. La identidad *idem* no se modifica en el tiempo y la *ipse* sí. Es importante señalar que Ricoeur propone el concepto de la *promesa* para saber si, a pesar de los cambios, el personaje que se compromete cumple o no con la palabra dada, si sigue siendo el mismo que prometió o es otro.

La función mediadora de la narración permite acercarse con nuevas herramientas a la dialéctica de la *mismidad* y de la *ipseidad*. Mediante la potencialidad abierta de la identidad *ipse* se puede observar un fenómeno que Ricoeur nombra *variaciones imaginativas*. Así, compara a la literatura con un enorme y variado laboratorio de

identidades que se ven generadas por la acción dinámica de la *concordancia discordante*. En la realidad, la dinámica de esta dialéctica es limitada en comparación con el universo literario -o cinematográfico- donde las variaciones se generan en la imaginación (ver incisos 3.2 y 3.3).

Preguntarse por la identidad del personaje es reunir las herramientas metodológicas que nos permitan una reflexión en la dimensión ética de la narración (apartado 3.4). La intencionalidad de las acciones de los personajes es una característica innata y analizándolas a fondo se puede abordar la dimensión ética de las narraciones cinematográficas (inciso 3.5). Me apegaré a la exposición definitoria que hace Ricoeur sobre la ética y *su vida buena con y para otro en instituciones justas* para no ahondar en un tema que no es el de esta tesis: definir la ética.

Si se recuerda la capacidad de las narraciones para re-definir metafóricamente la realidad y se reconoce el poder de las *variaciones imaginativas* del espectador se podría especular con Ricoeur una ontología ética. Una proyección potencial provocada por la narración cinematográfica que cuestiona al espectador en un profundo estar con y para otros.

Siguiendo con otro orden de ideas, para contextualizar la perspectiva del presente estudio prefiero remitirme a los trabajos que se emparentan metodológicamente como referente teórico-metodológico. Y, no a los que se emparenten con el marco teórico como el trabajo de Daniel Vela Valldecabres titulado: *Una aplicación de la hermenéutica de Paul Ricoeur a la narrativa audiovisual: mimesis y autoconocimiento*, donde es evidente la cercanía pero que la presente propuesta supera con la pretensión de incentivar metodológicamente una reflexión ética. Creo que la intención de presentar una metodología más ambiciosa

supera la discusión de la originalidad o no en una aplicación particular de la hermenéutica a las narrativas audiovisuales. Aplicar la hermenéutica a una narración audiovisual no es el principal objetivo de esta tesis, sino alcanzar la dimensión ética metodológicamente desde el fenómeno cinematográfico como perspectiva compleja de la realidad.

El primer texto al que quiero referirme es el artículo *Miraculous Realism: Spinoza, Deleuze, and Carlos Reygadas's Stellet Licht* de Niels Niessen, impreso en invierno de 2011. Me parece que es un análisis sobresaliente sobre el cine de Reygadas. Es un texto que se puede catalogar dentro de los Estudios Culturales, publicado en la revista *Discourse*, y que propone un acercamiento multidisciplinario donde confluye la filosofía de Spinoza, los estudios sobre cine, en particular la perspectiva deleuziana, y la lingüística, entre otras disciplinas.

Este acercamiento exige tener bagaje en los temas que enumero. Conceptos como *inmanencia* en Spinoza, *imagen-cristal* en Deleuze o el *discurso indirecto libre* en Volóshinov no son conocidos, ni manejados por un público amplio de posibles lectores. Pero, el autor hace el esfuerzo para que cualquier lector entienda los planteamientos básicos tratando de explicar los conceptos centrales que maneja en su texto.

Entre el artículo y el presente trabajo existen correlaciones, aunque no son lo suficientemente cercanas como para emparentar los trabajos ni metodológicamente, ni teóricamente. Podemos encontrar el primer puente que relaciona este artículo con el presente trabajo desde la introducción donde liga el filme con la realidad y por supuesto con la implícita labor del espectador:

“Emplearé el concepto paradójico del *milagro inmanente* para discutir las aspiraciones mágicas del cine para redimir la realidad. Analizaré las implicaciones del deseo del cine por realizar lo imposible y develar el mundo.”

(Niessen, 2011, p. 28)¹

No son aspectos que defina metodológicamente, pero están explícitamente desarrollados en el texto. Podemos, de una vez, apuntar algunas otras cercanías: El filme es tratado como un texto que será no sólo recibido pasivamente, sino que provocará efectos remarcables en el espectador: “...el filme crea en sus espectadores la expectativa de un texto cinematográfico...” (Niessen, 2011, p. 32)². Y, es un texto que no sólo se refiere a un mundo real, sino que impactará en esa realidad. Como veremos, este tratamiento lo usaré con base en la redefinición de texto que hace Ricoeur y justifico su aplicación al cine con el acercamiento semiológico que inaugura Metz. Niessen usa la expresión *a cinematic text* pero no ahonda en el concepto. Estas similitudes son lo único que emparentan los dos trabajos, pero vale la pena señalarlos para apuntar el uso familiar que tiene el enfoque del presente trabajo en los estudios de cine.

Ahora, voy a señalar los aspectos más sobresalientes del artículo y las diferencias con el enfoque adoptado en este trabajo. Aunque reconoce que el filme tiene como eje un dilema moral, no profundiza en el mismo para volverlo central en su exposición como sí hago en mi interpretación de los filmes del cineasta que

¹ Traducción propia del original: “I will employ the paradoxical concept of the *immanent miracle* to discuss cinema's own magical aspirations to redeem reality. I will analyze the implications of cinema's desire to realize the impossible and to reveal the world.”

² Traducción propia del original: “...the film creates an expectation in its viewers of a cinematic text...”

convoco. Dice: “Tampoco usaré el complejo tratado sobre las emociones de Spinoza como herramienta analítica para disectar el dilema moral del protagonista de *Luz silenciosa*...” (Niessen, 2011, p. 28)³

De cierta manera, centrarse en un enfoque moral le parece trillado, sobre todo por lo común del caso: un hombre casado enamorado de otra mujer. Por mi parte, tampoco abordaré exactamente el asunto de esta manera. Repito, el enfoque del presente trabajo no pretende dar lecciones de moral. El objetivo es fundamentar metodológicamente el abordaje ético de un filme narrativo. Para, enseguida, hacer una interpretación de la dimensión ética en cuatro filmes seleccionados con ese fin. Así, el objetivo de Niessen en sus propias palabras será: “...sugerir que la milagrosa *imagen-tiempo* que es el filme de Reygadas resulta productivo para una comprensión del *tercer tipo de conocimiento* o intuición en Spinoza, especialmente en términos de la temporalidad, el plano del milagro inmanente, que implica este conocimiento.” (Niessen, 2011, p. 28)⁴

En esta cita se puede apreciar la complejidad del artículo en cuestión y, al mismo tiempo, permite resumir el contenido: Niessen explica, en primer lugar, los fundamentos y las amplias pretensiones filosóficas de la obra de Deleuze. En segundo lugar, sintetiza de manera clara los conceptos que usará para argumentar su planteamiento. Así, aunque para asimilar en su plenitud el contenido del artículo

³ Traducción propia del original: “Nor will I use Spinoza's elaborate treatise on the emotions as an analytical tool to dissect the moral dilemma of *Stellet Licht's* protagonist...”

⁴ Traducción propia del original: “...suggest that the miraculous *time-image* that is Reygadas's film proves productive for an understanding of Spinoza's *third type of knowledge* or intuition, especially in terms of the temporality that this knowledge, the blueprint of the immanent miracle, involves.”

se debe conocer tanto a Deleuze como a Spinoza, no es obligatorio ya que el autor hace el esfuerzo de ser claro.

Deleuze, según Niessen, piensa que el cine es una expresión de la subjetividad. Como veremos adelante, hay correspondencia con la redefinición de texto por parte de Ricoeur como obra. La interpretación de Ricoeur, menos popular en cine que la especializada obra de Deleuze, no es menos seria filosóficamente hablando. A favor de Ricoeur se puede adelantar que es más comprensible para un público no especialista. En contra, que no es una hermenéutica cinematográfica sino narrativa, enfocada específicamente en ficción literaria e historia. A favor: que avanza en dirección de alcanzar una ontología ética. En contraste: para hablar de una ética en Deleuze se tiene que abordar su obra en conjunto e inferirse ya que nunca la aborda explícitamente, lo que sería un trabajo encomiable y atractivo.

Me extiendo en estos puntos porque soy consciente de que este trabajo se enfrenta con la autoridad y popularidad de la filosofía cinematográfica que propone Deleuze en los dos tomos: *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*, que puede situarse como un enfoque postestructuralista para abordar el cine, pero, no es justo limitar sus alcances a una metodología para encarar los estudios de cine.

En su artículo, Niessen clasifica *Luz silenciosa* como una *imagen-cristal*, concepto que define como una expresión temporal/no temporal, concepto que elabora y desarrolla Deleuze en la obra referida. El artículo funciona como una formidable y práctica introducción a la obra de Deleuze y a la *Ética* de Spinoza.

Otra de las discrepancias con Niessen es su afirmación de que el filme no tenga profundidad simbólica. En este trabajo no me extiendo con amplitud al describir el estilo de Carlos Reygadas porque no es el objetivo, pero sí señalo que una de las

particularidades de su lenguaje cinematográfico es el uso de los símbolos para exponer y elaborar la construcción de los personajes con tal sutileza y complejidad que se podría describir como un uso poético del lenguaje cinematográfico. No es el lugar para extenderse en el tema, pero es importante señalarlo.

En cambio, Niessen se extiende en argumentar que el filme es un *milagro inmanente*: “*Luz silenciosa* no ofrece simplemente la representación de un milagro, es decir, no muestra sus efectos. Por el contrario, se convierte en ello.” (Niessen, 2011, p. 32)⁵ Explica que es un término contradictorio porque la inmanencia de Spinoza no permite los milagros, sería una contradicción, por eso, más bien, usa la idea del milagro para explicar la característica del filme como una expresión en contraste de una representación. Quiere decir que el milagro se hace patente en el filme cuando este alcanza la categoría de expresión.

Niessen intuye a la perfección los fundamentos filosóficos de Deleuze en algunos conceptos de Spinoza. Los expone y los explica para comprender la profundidad y amplitud de los propios conceptos de Deleuze y, así, aclara en la práctica - interpretando el filme- no sólo a Deleuze, que ya es trabajo admirable, sino a Spinoza. Este encadenamiento le otorga una solidez y luminosidad a la argumentación de Niessen que fortalece su propia propuesta como original y acertada.

Además, expone la teoría del tiempo de Spinoza y cómo es que el filme se sitúa en un no-tiempo. Se podría decir, en palabras de Ricoeur, que *configura* un no-tiempo milagroso. Por eso cataloga el filme como una *imagen-cristal* de Deleuze.

⁵ Traducción propia del original: “*Stellet Licht* does not merely give the representation of a miracle; that is to say, show its effects. Instead, it becomes it.”

Aprovecho que Niessen se extiende en esta exposición del no-tiempo, para mencionar que el tiempo para Ricoeur es fundamental en su obra de tres tomos *Tiempo y narración*. Por la finalidad específica de este trabajo, debo mantener al margen una investigación más elaborada que permita un diálogo con el concepto de tiempo de Ricoeur, Spinoza y Deleuze en el cine. Expondré el particular desde la perspectiva de Ricoeur de manera sucinta en los incisos 2.4 y 2.5.

Con el riesgo de mutilar las ideas complejas expuestas en el artículo tratare de dar lugar a la diferencia que hace Niessen entre expresión y representación siguiendo un elaborado andamiaje argumental desde la filosofía de Spinoza hasta la lingüística de Volóshinov pasando por Deleuze. Niessen elabora dos acercamientos narrativos: uno directo que sería la representación y otro indirecto que sería la expresión. El indirecto sería metafórico y, el directo, literal: “En otras palabras, el realismo representativo habla de la realidad, mientras que el realismo expresivo habla como a través de la realidad.” (Niessen, 2011, p. 43, 44)⁶

Me extiendo en el tema porque resulta llamativa la similitud con la propuesta de Ricoeur de la función hermenéutica de la metáfora y cuando define la función narrativa de la ficción como una “nueva pertinencia semántica”. Podríamos ampliar esta coincidencia en otro espacio (ver 2.4).

El rodeo por la lingüística que hace Niessen no fortalece la explicación. Da sustento desde el punto de vista narrativo, pero no cinematográficamente. Termina sosteniendo que la vía de la representación es un camino a la expresión. Ricoeur dirá que la *función metafórica* de redefinir la realidad por medio de la ficción arrojará

⁶ Traducción propia del original: “In plain terms, representational realism speaks about reality, whereas expressive realism speaks *as if* through reality.”

al espectador a sus raíces ontológicas gracias a las *variaciones imaginativas*. Hasta aquí el paralelismo que abre nuevas posibilidades de exploración teórica.

Así como se pueden buscar coincidencias entre Ricoeur y la filosofía de Spinoza y la filosofía cinematográfica de Deleuze, el texto de Niessen, además, señala un camino de diálogo entre teóricos importantes como Passolini y Benjamin. Yo incluiría a Tarkovsky y a Rancière. El tiempo y la metáfora en cine son un atractivo campo por explorar.

Otro artículo interesante con un enfoque similar, pero, sin la misma profundidad es *A Deleuzian Approach to Carlos Reygadas' "Japón and Batalla en el cielo"* de la académica Cynthia Tompkins publicado en el *Hispanic Journal*, en la primavera del 2008. Elabora una interesante introducción histórica del cine mexicano y contextualiza el cine de Reygadas con diferentes corrientes en el cine latinoamericano: *Estética del hombre*, *Cine revolucionario*, *Cine imperfecto*, *Dialéctica del espectador*, *Tercer cine*, entre otros.

Utiliza categorías que compartimos como correctas pero que son difíciles de sustentar argumentalmente como: *sublime* y *poético* para calificar el estilo de los dos filmes en cuestión. Compara el desenlace argumental con la tragedia griega, aspecto que también suscribo, pero, este no es el espacio para extender la justificación y ella tampoco lo hace.

Afirma erróneamente, junto con el reseñista Paul Clarke, que hay escenas improvisadas como la del encuentro sexual en Japón, error que se comprende ya que el *storyboard* fue publicado en forma de libro hasta 2016.

Una afirmación con la que estoy parcialmente de acuerdo es en la que afirma que los filmes son ambiguos por indeterminados. Porque yo prefiero decir:

intencionalmente abiertos. Dice Thompkins: “Reygadas busca la opacidad respecto a la motivación.” (p. 162)⁷ con respecto a las justificaciones dramáticas de los personajes. Como veremos, yo propongo que la apertura es un planteamiento estético que busca confrontar y estimular al espectador.

Ella no habla negativamente de esta ambigüedad, pero no profundiza. Aun así, logra entrever algunos filones que se explotan en la presente interpretación de la dimensión ética. Dice lo siguiente como parte de sus conclusiones: “... las alegorías morales emergen de los intersticios precisamente por la ambigüedad del filme.” (p. 165)⁸ Tiene razón hasta ahí, pero, yo afirmo que esa apertura explota la imaginación del espectador y esto lo potencializa ontológicamente.

En otro artículo posterior, retoma la misma perspectiva para acercarse al tercer filme de Reygadas: *A Deleuzian approach to Carlos Reygadass Stellet Licht [Silent Light] (2008)*. Este artículo es publicado en 2010 por la Universidad Estatal de Arizona.

En los dos textos, Thompkins hace uso de cinco conceptos deleuzianos. Traduzco libremente: *situaciones dispersivas, enlaces deliberadamente débiles, condena de la trama, la forma del viaje y la consciencia de los clichés*. Estos conceptos pierden fuerza si no se maneja con soltura la filosofía deleuziana, para no hablar de conceptos más complejos relacionados con la expresión del tiempo como *imagen-cristal*.

Cuando conoces la obra de Deleuze comprendes los alcances y la profundidad de los argumentos de Thompkins. El problema es si no conoces a fondo la propuesta

⁷ Traducción propia del original: “Reygadas searches for opacity regarding motivation.”

⁸ Traducción propia del original: “...moral allegories emerge from the interstices precisely because of the film's ambiguity.”

filosófica del filósofo francés, porque pierdes gran parte del significado y la potencia del planteamiento.

A pesar de que el enfoque deleuziano es una poderosa herramienta, por su complejidad, se corre el riesgo de que su uso decaiga en un corrillo de especialistas donde se admire el estudio más críptico. El diálogo que ejercita Niessen le otorga espacio de comprensión y, siguiendo la estela del presente trabajo, se podría usar como pretexto para buscar una ética en el enfoque filosófico de Deleuze para enfrentar de manera potenciadora con la propuesta aquí elaborada.

Otros dos libros que me gustaría mencionar están firmados por el cineasta que nos incumbe. Uno de ellos es la edición de los *storyboards* de sus primeros cuatro filmes. Los producidos hasta el momento de la publicación. El título del volumen es *Luz* y está editado por anDante y la Universidad Autónoma de Nuevo León en el 2016. El libro es una majestuosa edición ilustrada con fotogramas a color de más de 500 páginas. Es una muestra de una parte fundamental del proceso de producción.

El storyboard es el mapa gráfico que guía la filmación para hacer eficiente el uso de los recursos siempre limitados. Tener acceso a los mismos permite asomarse al proceso de producción de los cuatro filmes realizados hasta ese momento: *Japón*, *Batalla en el cielo*, *Luz silenciosa* y *Post tenebras lux*.

Además, los *storyboards* y los fotogramas están acompañados por cinco breves textos. El primero, del propio Reygadas, titulado *Definir el cine* donde hace un bosquejo de su perspectiva del cine como expresión artística. No ahondaré en el texto para enfocarme en el siguiente libro donde expone su poética a detalle. El segundo texto es del arquitecto Alberto Kalach (Ciudad de México, 1960) intitulado *El cine, arte nuevo y complejo*. El tercero, es un texto del fotógrafo Roberto Salbitani

(Padua, Italia, 1945) y está titulado: *El cine sensorial de Carlos Reygadas*. El cuarto es un texto bifronte, poético y narrativo, escrito por el poeta Alberto Blanco (Ciudad de México, 1951). Y, el último, escrito por el cineasta Nuri Bilge Ceylan (Estambul, Turquía, 1959) se titula *Sobre Carlos Reygadas* que señala vehemente la originalidad, audacia y transparencia del lenguaje cinematográfico expuesto por el mexicano "... a veces se podría decir que es él quien está al servicio del lenguaje." (p. 429)

En general, se puede decir que es un homenaje a un artista admirado por parte de otros artistas de diversas disciplinas. El resultado es un hermoso ejemplar editado con mucho cuidado, un caleidoscopio artístico y personal sobre el cine de Reygadas.

El último libro al que haré referencia es el más trascendente para este trabajo ya que es un esfuerzo del cineasta por explicar lo más claramente posible su poética, un trabajo encomiable. El título del volumen es *presencia*, así, con minúscula. Editado también por anDante, ahora en coedición con Corriente Alterna en el 2022. Formado por dieciocho textos cortos pretende dar una visión panorámica del ejercicio artístico que profesa con devoción. Explica que su deber es estar atento y no intervenir en los sucesos, "...no distraer al acontecer..." (p. 16) para captar, para apresar el mundo que "...no puede ser asido, tan solo ha de recibirse." (p. 17).

Expongo estas palabras para captar el tono en que están escritos los textos cortos, de apenas algunas páginas cada uno, y dejar ver el carácter confesional que rinde el autor. Es una serie de reflexiones personalísimas sobre su actividad creativa que sirven para que él mismo aclare su oficio ante él mismo antes que nadie. Pero, además, como señalaba Bilge Ceylan cuando caracteriza su lenguaje como

transparente, hace un collage translucido que deja ver las entrañas de este acontecer aprehendido por medio de la cámara.

Cuestiona la claridad desde el principio creando una dialéctica entre su lenguaje cinematográfico claro y la multiplicidad de sentido de los signos que lo componen. Advierte que el sentido, el significado de las imágenes no están dadas por el filme sino por el espectador: "...una imagen (...) es en realidad un universo abierto al infinito donde, de ninguna manera, está todo dado." (p. 21) Es importante señalar que, como dejan ver sus *storyboards*, la imagen que propone está cuidadosamente diseñada, planeada y forma parte de una estructura narrativa planteada con antelación. No nos dejemos ir con el ímpetu poético de Reygadas. La posibilidad infinita está en el espectador.

A esto me refiero al compartir la perspectiva de un lenguaje transparente, está en una propuesta abierta que provoca y estimula al espectador. Y, es éste quien tiene un universo para elegir, pero el autor es quien apremia con una transparencia abierta. La lucidez en la propuesta cinematográfica es imponderable y necesaria según el director: "...esto ocurrirá sólo cuando no obstruyamos el devenir con nuestro deseo. Dejar pasar nos obsequia el testimonio del misterio..." (p. 24) Sus propuestas dramáticas serán una paradoja narrativa que provocará al espectador ya que, como veremos, es la incontinencia de sus personajes lo que provoca la desgracia.

Asimismo, reconoce la importancia del espectador activo en la experiencia cinematográfica: "...el cine de la presencia es inviable sin la colaboración de un espectador que sea capaz de ver lo que tiene delante sin anteponer a la materia una idealización obligatoria..." (p. 26) Aquí, coincidimos, en la interpretación

realizada en el Capítulo 4 y en las Conclusiones al final de este trabajo, con la apreciación de que el cineasta provoca al espectador para que participe en la experiencia con todas las herramientas a su disposición.

Coincide, también, con el tercer momento de la *función narrativa* de Ricoeur donde propone que es el espectador quien redefine el mundo a partir del enfrentamiento con la obra. *Función receptora, fenómeno de reciprocidad, relación creadora* le llamará el director más adelante.

En el resto de la obra, Reygadas se esfuerza para aclarar cómo logra este impacto en el espectador, "...un sentido irrepetible..." (p. 62) Él hace énfasis en lo sensitivo del arte, en contraposición de la razón, el lenguaje o el discurso. Es difícil asir en un análisis académico ese ámbito poético -más allá del lenguaje- al que alude, pero es importante mencionar que es un aspecto fundamental en su búsqueda expresiva, en su poética.

Hay aspectos que dejo de lado: conceptos como *inmanencia, poder de la imagen, intuición, la mudez de la presencia, el espacio-ser, espacio emotivo, filosofía sin lenguaje, filosofía de la sensación*. No profundizo ni expongo por la falta de espacio y porque no es la finalidad. Pero, el libro es un conjunto de textos que con claridad y honestidad permiten apreciar la integridad artística del director al buscar esa transparencia en su lenguaje y mostrar desnuda la -que él define como- *presencia*. No es el lugar para elogiar su poética, aunque nos parezca elogiabile. En el futuro pueden estudiarse con más detenimiento estos conceptos. Me parece sumamente interesante la discusión de la relación entre imagen, signo y *pensamiento simbólico*, por ejemplo.

Trato de evitar en la interpretación elaborada en el presente estudio (Capítulo 4) el cerrar los signos abiertos por el director, no creo que sea el objetivo de este proyecto. Señalo la apertura como mecanismo estimulante y me alejo de “...estandarizar la mirada para obstaculizar la visión particular.” (p. 68) Al contrario, la hermenéutica potencializa la mirada, es lo que justifica el empuje ontológico. Veremos cómo el concepto de *discurso* utilizado en la función narrativa de Ricoeur propone apertura, provoca redefiniciones particulares e insustituibles.

En las Conclusiones me extenderé hasta donde la pertinencia de los objetivos del presente trabajo lo permitirán y trataré de explicar los mecanismos cinematográficos que arrojan al espectador al ámbito de lo poético: “El arte, como la poesía, trata con la perpetua ambición de la consciencia de develar lo que no se ve en lo que se ve...” (p. 49)

La ambición se extiende a la filosofía, a la estética que sugiere una ética, interpretando lo que se ve. Hay una referencia hacia la ética, el director en unas líneas al final del libro menciona que el arte se aleja de la ética. Dice que el encuentro con la *presencia* provoca un desajuste del discurso propio. No estoy de acuerdo en que el arte se aleje de la ética, estoy de acuerdo en el desajuste: el espectador buscará el ajuste adecuado, el espectador deberá plantearse las preguntas correctas y personales al verse sacudidos los fundamentos ontológicos con la redefinición de la tensión entre lo posible y lo cierto por medio de la *función narrativa*.

Capítulo 1. Perspectiva cinematográfica

En sintonía con el objetivo general de la tesis, que es abordar la dimensión ética en la obra cinematográfica de Carlos Reygadas, comenzaremos por buscar un camino teórico que nos permita llegar a la propuesta teórico-metodológica adecuada para alcanzar este objetivo. La teoría hermenéutica que usaremos como marco teórico ha sido propuesta por el filósofo francés Paul Ricoeur en la última parte de su obra. Hermenéutica enfocada en una operación dinámica que identifica con el nombre de *función narrativa*, está expuesta en los tres volúmenes que componen *Tiempo y narración*, ésta hermenéutica conforma un primer momento. Para continuar, en un segundo momento, con su texto *Sí mismo como otro* donde aborda la dimensión ética a partir de la función narrativa con ayuda de herramientas de la filosofía analítica. Pero, siendo una hermenéutica literaria, es necesario elaborar una propuesta teórica particular que justifique la aplicación de la hermenéutica de Ricoeur al cine. Así, este primer capítulo está dividido en tres apartados con la finalidad de construir este andamiaje teórico. En el primer apartado revisaremos los conceptos fundamentales que conforman el fenómeno cinematográfico y su articulación como lenguaje que permite su despliegue como un texto narrativo. En el segundo apartado, expondremos algunas herramientas teóricas con la finalidad de subrayar la importancia de la perspectiva narratológica para abordar las narraciones en cine, así como fundamentar la perspectiva del cine como discurso narrativo. Cerraremos el capítulo con el apartado dedicado a la perspectiva fenomenológica como fundamento del que parte la teoría que traslada el enfoque al lector-espectador como participante cardinal en el fenómeno estético-

cinematográfico. Así, la primera parte del camino teórico estará salvada y permitirá acercarnos a la hermenéutica de Ricoeur en el Capítulo 2.

1.1 Conceptos formales

En este apartado, trataremos de mostrar al filme como una estructura narrativa formada por una compleja red de signos. Haremos un acercamiento a las unidades más básicas que lo componen y, mediante un avance progresivo, alcanzaremos el producto final del trabajo de un equipo de producción, generalmente, coordinado por un director –que podremos llamar autor- en quien recae la responsabilidad del film. Este apartado está dividido en tres incisos. El primero, denominado *Espacio fílmico*, está conformado por un catálogo de conceptos técnicos básicos que nos permitirán usar un vocabulario común al hablar de las partes que componen un film y cómo interactúan dentro de un plano. En el segundo inciso *Edición*, expondremos el fenómeno de juntar dos planos y las dos principales corrientes funcionales de la edición, así como la complejidad significativa que produce, lo que nos conducirá al tercer inciso titulado *Texto* donde se expondrá el origen del acercamiento semiológico inaugurado por Cristian Metz y la consecuencia: poder acercarnos a un filme como a un texto.

1.1.1 Espacio fílmico

El término coloquial *imagen en movimiento* usado para referirse al cine nos puede servir de pretexto perfecto para hablar de su origen a partir de la fotografía. Aunque, algunos teóricos como Siegfried Kracauer en su *Teoría de cine* se decantan por la similitud del cine con la realidad como su función principal, en este trabajo,

daremos preponderancia a la perspectiva del cine como lenguaje articulado para crear sentido a partir de ficciones narrativas.

Si fotografiamos un objeto, reproducimos las características visuales del mismo en una impresión, se mueva o esté inmóvil. Si fotografiamos el mismo objeto y suponemos que está en movimiento, si lo fotografiamos varias veces por segundo, digamos unas 24 veces por segundo, tendremos la impresión del objeto en un lugar distinto cada vez, como la velocidad de obturación debe ser muy rápida, el movimiento entre una impresión y otra es casi imperceptible, debemos repasar rápidamente un amplio conjunto de impresiones, una tras otra, para obtener el efecto visual de movimiento. Luego, la impresión de una imagen tras otra se realiza sobre una cinta de celuloide translúcido. De ahí el termino film. Esta cinta, posteriormente, es montada en un proyector que, mediante una fuente luminiscente y un mecanismo, deja correr la cinta a la velocidad adecuada, hace aparecer en una pantalla la imagen en movimiento. Este es el procedimiento técnico y el fenómeno visual que dio lugar al cine.

La pantalla, que por lo regular es un rectángulo, puede cambiar de relación, la relación de aspecto expresa el ancho y el alto de una imagen, por ejemplo, una relación 4:3 quiere decir 4 partes de ancho por tres partes de alto y si se divide sería 1.33 que era la relación de aspecto del cine mudo, “proporciones impuestas por dos premisas técnicas: el ancho de la película soporte y las dimensiones de la ventanilla de la cámara.” (Aumont, et al, *Estética del cine*, 19) Con el aumento de la banda de sonido esta relación cambió y sigue cambiando por diversas razones, entre ellas el auge de la televisión o la aparición de las cintas de video. Actualmente, se usa generalmente el 1.77:1 (16:9) o 2.39:1. (Bordwell y Thomson, *El arte*

cinematográfico, 209-213). El cine digital permite diversos formatos y se puede usar como elemento significativo; se ha llegado a usar la relación 1:1 como en *El Faro* (Robert Eggers, 2019) que además está filmada en blanco y negro, incluso, el director puede cambiar la relación en el mismo filme alternando entre unas y otras.



Ilustración 1. Fotograma de El faro (2019) de Robert Eggers

Se le llama cuadro a un fotograma. El cuadro es un elemento básico para la composición. Estudiar la imagen enmarcada en un cuadro permite identificar distintas características plásticas que pueden ser usadas con intenciones diversas.

Bordwell y Thompson llaman a esas intenciones *funciones* para subrayar el proceso significativo de cada detalle y el conjunto del encuadre. (2003,157) Una figura en el centro del cuadro da la sensación de equilibrio, mientras, si está situada a la izquierda provoca efectos distintos, puede estar a la izquierda y generar incertidumbre e inestabilidad, si la misma figura está situada a la derecha del cuadro el efecto es inverso, crea una sensación de estabilidad y mayor certidumbre.

De igual manera, es fundamental la posición que ocupa la figura en el cuadro, la luz que la baña, las sombras que proyecta, los colores en el cuadro, hacia dónde se dirige la mirada o el gesto. (Edgar-Hunt, 129) Por ejemplo, se ha creado la convención sensitiva de que la izquierda del cuadro remite al pasado y la derecha al futuro, en consonancia con nuestra dirección al leer enunciados en un libro o en un cartel, significado ligado a una convención tan arraigada como la lectura. Las líneas en el cuadro también son importantes, pocas líneas horizontales o verticales dan una sensación de estabilidad y firmeza, muchas líneas crean angustia, si son inclinadas, la inestabilidad se multiplica. Lo mismo pasa con los ángulos. Películas como *El gabinete del doctor Caligari* (Wiene, 1920), que pertenece a la corriente estética de cine alemán conocida como *cine expresionista*, exploraron este recurso usado hasta hoy.



Ilustración 2. Fotograma de El gabinete del doctor Caligari (1920) de Robert Wiene

Siendo la imagen un plano de dos dimensiones y proyectada en una pantalla plana, la perspectiva de la imagen da la sensación de que estamos viendo un fragmento de espacio de tres dimensiones similar al que habitamos. Por lo tanto, tenemos la ilusión de movimiento en un espacio profundo como en la realidad. (Aumont, et al, *Estética del cine*, 26-29) Las herramientas para generar esta sensación de profundidad son dos y se han ido perfeccionando con el paso del tiempo: a) la longitud focal, que se obtiene dependiendo el tipo de lente que se use en la cámara, pueden ser gran angular o lente de longitud focal corta, da una sensación de amplitud ya que abre la panorámica; de longitud focal media o de longitud focal larga o telefoto, con el que se cierra la panorámica pero se obtiene una capacidad de enfoque precisa y; b) el enfoque selectivo, donde el director puede

seleccionar el objeto que esté enfocado, en contraste con otros que no lo estén para dirigir la atención del espectador al mismo. (Bordwell y Thomson, *El arte cinematográfico*, 198-203)

La posición de la cámara es importante en esta representación de una cuasi realidad, ya que es la perspectiva específica elegida por un director para mostrar esta representación construida con sumo cuidado y con una intención específica. Así, todo elemento presentado a cuadro y cómo es mostrado el conjunto es una decisión del director y su equipo de filmación. Iluminación, colores, vestuario, sonido, escenografía están planeados detalladamente para conformar el fenómeno estético llamado cine -o un filme, en singular- y pueden ser usados como signos. Todo dentro del film es un instrumento de expresión. (Edgar-Hunt, 119)

De la misma forma, hay otras herramientas para crear características variadas y variables que debemos tomar en cuenta para usarlas correctamente y formular un vocabulario adecuado para el análisis. Análisis que sería más sencillo y consensuado si estas herramientas tuvieran un significado absoluto y generalizado. Pero, según Bordwell y Thompson, esta significación particular responde a su lugar en un *sistema* (nosotros usaremos estructura) complejo que es el film completo. (2003, 220)

Hay un término un tanto inasible que describiremos, sucinta y parcialmente, a continuación: el *plano*. Se usa la palabra plano para categorizar la distancia del objeto u objetos filmados con respecto de la cámara que los capta. Se usa para hablar de un cuadro y, también, para hablar del fragmento de film entre corte y corte de edición, tomando en cuenta todas sus características constitutivas. (Aumont, *Estética*, 37-38)

Se usa el término *plano general* para hablar de una toma abierta que muestra a un grupo de gente en un escenario específico. Que puede ser tanto un paisaje natural como uno recreado en un set o espacio predestinado con este fin. Existe un *gran plano general* usado para dar preponderancia al entorno donde sucede la acción, es una toma aún más abierta. El *plano medio* que generalmente muestra a una figura de la cintura para arriba, aunque hay un *plano medio largo* que es un poco más abierta, de las rodillas hacia arriba. El famoso *primer plano* que sirve para enfatizar detalles como los pies, manos y rostros. Y existe un *primerísimo primer plano* para destacar aún más los objetos. (Edgar-Hunt, 123)

Otro recurso utilizado por el director y el cinefotógrafo es el ángulo de filmación que depende de la altura en que se sitúa la cámara con respecto al objetivo filmado. La cámara puede estar a la altura de un rostro (*plano neutro*), por ejemplo, puede estar a ras del suelo apuntando hacia arriba lo que muestra al objeto desde una posición subordinada. Así, un personaje puede verse grande y poderoso, se llama *plano contrapicado*. En sentido contrario, si se toma al objeto desde arriba hacia abajo, se llama *plano picado*, lo que hace ver el objetivo pequeño, en posición de debilidad. (Edgar-Hunt, 122)

La cámara también puede inclinarse con respecto al eje horizontal y obtenemos imágenes que indican desequilibrio. Se forman ángulos extraordinarios en la imagen que, como ya vimos, generan angustia e incertidumbre. (Bordwell, 2003, 221)

Dejamos por un momento el término *plano* para concentrarnos en los movimientos de cámara que sirven para significar y para mostrar el espacio en que se desenvuelve la acción al mismo tiempo. Tanto Aumont, Edgar-Hunt como

Bordwell coinciden con el catálogo de movimientos. Hay movimientos de cámara sobre su propio eje, puede ser movimiento sobre el eje horizontal de derecha a izquierda o sobre el eje vertical de arriba a abajo o viceversa. Suele llamarse *paneo* a este movimiento por la panorámica que abarca.

Otro movimiento común es el trávelin, que se deriva del inglés *traveling*, se refiere al movimiento de la cámara montada en una plataforma sobre rieles para mayor estabilidad y puede moverse en cualquier dirección que el director defina. Hay rieles circulares, por ejemplo.

También, el operador de la cámara puede cargar la cámara y moverse con ella, hay dos tipos de técnicas que en general se usan: el *steadycam* que es cuando se monta la cámara en un arnés con contrapesos que manipula el operador, lo que le da estabilidad disminuyendo el movimiento natural. Y la cámara al hombro que permite los accidentes naturales que imprime el movimiento del operador. Estos movimientos se usan también para la toma subjetiva, aunque no es exclusiva, cuando la cámara toma el punto de vista de un personaje específico permitiendo al espectador tomar su lugar.

Se usan grúas para tomas a gran altura o drones para tomas aéreas, el uso de drones se ha extendido por su versatilidad, ya que pueden operarse en diversos ambientes y logran movimientos audaces e inauditos.

Existe una variable más a la que un director puede recurrir cuando nos referimos a la imagen en movimiento: el tiempo. Sin entrar todavía al campo extenso de la narración, podemos hablar de la repercusión significativa que otorga el acelerar o detener el movimiento de la imagen. Al acelerarlo, tenemos la percepción de que el tiempo pasa más rápido y en sentido inverso, al desacelerar el movimiento

la acción transcurre más despacio, lo que acentúa los detalles, llegando incluso al extremo de detener la imagen, con sus diversas posibilidades expresivas. (Edgar-Hunt, *Lenguaje*, 137)

Los conceptos a los que nos referimos no son universalmente rigurosos, ni los únicos, son los más comunes y cada director puede usarlos de acuerdo a sus necesidades expresivas y con innovaciones significativas. De igual manera, un análisis puede acercarse con conceptos novedosos para particularidades exclusivas de un film o de acuerdo a la propuesta de cada director. Por lo general, al analizar varias películas de un mismo director se pueden identificar patrones en el uso de estas herramientas que se repiten.

1.1.2 Montaje

Uno de los procesos importantes en la constitución de un filme es el montaje o la edición, usaremos indistintamente estos términos, edición es más actual y más extendido que el españolizado montaje, que a su vez deriva del francés, son sinónimos. El significado es el mismo y se refiere al proceso de unir fragmentos de film, a partir de los cuales -pueden dar la impresión de ser aparentemente inconexos-, se crea sentido y continuidad. En esta definición, también, podemos encontrar similitudes entre los manuales de estética y teoría en los que nos basamos para la elaboración de este apartado. Por ejemplo, Brodwell usa la definición *coordinación entre planos*, podemos señalar que su manual *Arte cinematográfico* está más inclinado al enfoque pragmático y técnico, por ejemplo, el primer capítulo está dedicado a exponer el funcionamiento del cine como industria. Enfoque en el que en el actual trabajo no ahondaremos, aunque, mencionemos las

condiciones materiales que permitieron la producción de las obras de Carlos Reygadas que analizaremos.

Al unir dos imágenes, aun al parecer inconexas, se crea un sentido nuevo, un significado. Por ejemplo, unamos un primer plano a un rostro y otra toma de una botella de vino sobre una mesa. La toma del rostro pone acento en los gestos del personaje, cuando se une secuencialmente a la otra imagen de la botella (que en sí misma nos refiere únicamente al contenido de la botella y a las características del vino) genera un significado particular. La unión de esas dos imágenes podría comprenderse de distintas maneras, pero todas ligarían al personaje con la botella. El personaje tiene sed, el personaje descubre la botella sobre la mesa, el personaje es dueño de la botella... El efecto de las imágenes unidas, una después de la otra, cambia el producido por las imágenes consideradas individualmente. No importa el tiempo ni el lugar donde fueron filmadas. Incluso la pauta de corte puede ser un significante en sí misma, hay cortes en cortinilla, en iris, en difuminación o fundido (*fade in-fade out*). (Edgar-Hunt, *Lenguaje*, 157)

Para la realización de un filme, generalmente, se parte de un guion escrito del que surge el planteamiento técnico de qué es lo que se filmará. Esta planeación se hace a partir de escenas, de donde surgen fragmentos que conformarán estas escenas, a estos fragmentos se les denomina tomas. Las tomas seleccionadas serán planos, en su acepción de toma entre corte y corte de edición, como hemos referido con anterioridad.

Debido al alto costo de una filmación, se deben controlar todos los procesos con la finalidad de no desperdiciar recursos. Un recurso fundamental es el tiempo, por lo que la planeación debe ser exhaustiva. A partir de las tomas filmadas se hace

una selección y se eligen los planos que, ordenados por el proceso de edición, formarán un filme. Hay planos largos que pueden durar varias escenas para formar una secuencia completa, se les llama *plano-secuencias*. O, por el contrario, una escena puede estar formada por múltiples planos como sucede en los filmes de acción. Un conjunto de escenas con una unidad de acción, tiempo o lugar puede reunirse en lo que se denomina secuencia. Varias secuencias conformarán un filme.

El sonido que construye junto con la imagen la sensación de realidad fílmica, se denomina *sonido diegético*. Es un signo que, en función al filme, es un elemento utilizado de forma particular en la edición, no es raro observar cómo un plano o una escena completa termina con un sonido que corresponde a la siguiente escena. O se utilizan *bandas sonoras* extradiegéticas para provocar efectos en el espectador, también conocidos por el término inglés *sountracks*. (Edgar-Hunt, *Lenguaje*, 166)

Los planos se organizan según cierto orden y duración. Esta organización además de buscar la coherencia entre planos otorga un sentido particular. En los primeros tiempos del cine, la edición buscaba la coherencia narrativa exclusivamente. Para ejemplificar, podemos remitirnos a las propuestas fabulosas de Méliès (que exploró más allá de la coherencia narrativa y sembró el germen de los efectos especiales). Con la evolución del cine, se fue desarrollando una edición más sofisticada, lo que permitió un efecto de movimiento de la cámara. Este fenómeno es señalado como la incursión de los instrumentos propios del cine, iniciando la construcción de lo que después sería llamado *lenguaje cinematográfico*. Ya que, hasta ese momento, la cámara fija se limitaba a filmar puestas en escena al modo del teatro. (Metz, *Ensayos*, 99)

Esta evolución permitió explorar los diversos sentidos que podían lograrse con la edición y surgieron directores que experimentaron, como Griffin en *Intolerancia* de 1916, y directores-teóricos del montaje, como Eisenstein con *El acorazado Potemkin* de 1925, quien, junto a Pudovkin, especuló con los efectos producidos en el espectador. Todos los autores consultados coinciden en identificar a Eisenstein como el más grande teórico del montaje. El director soviético se inclinaba a tomar posición por un montaje generador de sentido en oposición a un montaje que pasara desapercibido como simple representación de la realidad. Buscaba articular un discurso mediante oposiciones entre planos y al interior de éstos para generar efectos específicos. Ya entonces, vemos un interés teórico –no sólo práctico- por el espectador y su reacción ante el filme.

Entonces, se puede hablar de dos grandes corrientes funcionales de la edición, una que busca darle continuidad (narrativa) a las imágenes y otra que busca producir efectos más allá de la pura continuidad.

En el primer caso existen reglas básicas que deben seguirse: la coherencia narrativa está encima de todo lo demás, hay que lograr coherencia espacial y temporal. Por ejemplo, un hombre sale de cuadro por la derecha, abre una puerta y desaparece en otra habitación. en el siguiente plano debe de aparecer este hombre en la nueva habitación por el lado izquierdo del cuadro, esto da coherencia espacial. Si en el primer plano abrió la puerta, en el segundo pasa por la puerta abierta, no vuelve a abrirla, lo que otorga coherencia temporal. Estos ejemplos son simples al extremo, pero funcionan para mostrar lo expuesto. La intención es buscar una sensación realista en el film y que no se noten los cortes.

Para hablar del segundo caso, debemos referirnos a uno de los pioneros y más importantes teóricos de la edición: Sergei Einsenstein. El director soviético categoriza métodos de edición. Aun, cuando es difícil internarse en su metodología por sus conceptos un tanto inasibles en los que no ahondó demasiado, lo que queda claro es que va aumentando la complejidad entre el primer método y el siguiente. Intentaremos esquematizar:

- 1) Montaje métrico: Describe el método a partir de la longitud de los fragmentos de celuloide, los describe con proporciones métricas independientemente de la imagen, usa la comparación con compases musicales, con las longitudes matemáticas, también habla de latidos para explicarlo y pretende una unión entre la métrica empleada en la edición con el “latido” de los espectadores.
- 2) Montaje rítmico: Compara y asimila el método anterior con la consideración del contenido visual. La longitud de los cortes y su ritmo serán dados por el contenido, o sea, la calidad del movimiento captado en la imagen, bailes, maquinaria, marchas, etc.
- 3) Montaje tonal: Se trata de percibir el movimiento en un sentido más amplio, liga el tono con la emoción, específicamente, usa la expresión *sonido emocional*. Pero, al mismo tiempo habla de tono de luces y gráficas. En síntesis, trata de generar emociones a partir de la edición de imágenes.
- 4) Montaje armónico: Propone una integración armónica de los tres métodos anteriores, una armonía resultada del conflicto entre métodos de edición.

Propone una integración conflictiva que enriquecería emocionalmente el conjunto.

- 5) Montaje intelectual: Es el método que rebasaría las emociones para alcanzar una dimensión intelectual, produciría un efecto intelectual. Una armonía intelectual. (Eisenstein, Teoría y técnica cinematográficas, 91-102)

Existe otra tendencia de edición, además de estas dos expuestas. Cabe apuntar, aunque suene a obviedad, que éstas no son excluyentes, al contrario, interactúan y se retroalimentan. Una tercera, sería la edición propuesta por el cine experimental. (Edgar-Hunt, 158) Este tipo de cine, del que podemos seguir el rastro hasta las vanguardias artísticas como el dadaísmo o el surrealismo, amerita estudios complejos para desentrañar las herramientas cinematográficas empleadas y las pretensiones de significado. Ya que se aleja de las referencias a la realidad como mera representación y evita utilizar las herramientas narrativas en sentido evidente. Podemos nombrar a directores como Buñuel, Cocteau, Snow y suele exponerse en museos o salas de arte. No debemos olvidar que “los experimentos de la *avant-garde* en cuanto al lenguaje cinemático, el montaje rítmico y la representación de procesos cercanos a lo inconsciente beneficiaron enormemente al cine en su configuración general.” (Kracauer, *Teoría*, 245)

Además de dar continuidad narrativa a los planos, la edición se ha desarrollado como una herramienta con una función generadora de sentido y articula plano a plano otorgando un sentido narrativo al conjunto.

1.1.3 Texto

Elegir algo que se encuadra en el filme ya tiene una intención discursiva, no se representa solamente. Quien mira un objeto en pantalla lanza su imaginación sobre la razón de ese encuadre específico. Bergson, en la *Evolución creadora*, usa la analogía del cine para explicar cómo funciona el conocimiento del devenir de la realidad:

“En lugar de ligarnos al devenir interior de las cosas, nos colocamos fuera de ellas para recomponer su devenir artificialmente. Tomamos vistas casi instantáneas de la realidad que pasa, y, como ellas son características de esta realidad, nos basta enfilaslas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme, invisible, situado en el fondo del aparato del conocimiento, para imitar lo que hay de característico en este devenir mismo. Percepción, intelección, lenguaje proceden en general así. Trátese de pensar el devenir, o de expresarlo, o incluso de percibirlo, apenas hacemos otra cosa que accionar una especie de cinematógrafo interior. (...) el mecanismo de nuestro conocimiento usual es de naturaleza cinematográfica.” (Bergson, 700-701)

Así, podemos señalar que naturalmente nuestra manera de acercarnos a la realidad como devenir busca un qué, un cómo y un para qué. Lo mismo sucede cuando miramos un plano en la pantalla, buscamos desentrañar un sentido de lo que se muestra, una semántica, lo dotamos de condiciones sociales que le otorguen legibilidad, ese sentido tiene una estructura narrativa, ya veremos más adelante cómo Ricoeur describe puntualmente las características de esa predisposición en el primer estadio de su triple *mímesis* al analizar esta esencial forma de percepción a partir de lo aprehensible del tiempo; las narraciones.

El cine, esencialmente narrativo, fue desarrollando herramientas particulares durante su evolución histórica. Lo que después llamaríamos lenguaje cinematográfico o, dicho de otra forma: lo específicamente cinematográfico, como la edición. Para pensar un cine no narrativo tendríamos que despojarlo de la sucesión de imágenes, de la relación causa-efecto entre planos o elementos encuadrados.

Los carteles de cine son especialmente discursivos, mediante una imagen fija tratan de mostrar la *narratividad* de un filme, además de ofrecer información fundamental de la producción y dirección. También, su estudio podría arrojar elementos sumamente interesantes. El cine experimental, que se aleja de las convenciones narrativas, usa estas características para *decir algo* mostrando imágenes en movimiento articuladas con otras. Aunque, para desentrañar ese *decir* habría que hacer una búsqueda más especializada, un análisis que se adentrara en las emociones producidas y las significaciones posibles de las herramientas usadas. En el presente trabajo -que se inclinará al análisis hermenéutico narrativo- nos alejaremos de esta perspectiva por el objeto de estudio: un cine más narrativo que experimental. Lo que no quiere decir que no abordemos las líneas artísticas o experimentales como recurso narrativo, como mencionamos, al hablar de los métodos de edición planteados por Eisenstein, estas herramientas no se excluyen, sino que se retroalimentan.

Sin explorar, por el momento, la especificidad de la narración en cine ya que más adelante revisaremos la obra de Jost, Gaudreault y Bordwell, en el presente apartado, se busca exponer la calidad textual del cine a partir de la exposición en los dos apartados anteriores: el plano y su articulación con otros planos por medio

de la edición. Esto es, desentrañando su estructura signifiante, para lo cual seguiremos el aporte inaugural de Metz al aplicar las herramientas lingüísticas de Saussure al cine, dando forma a la semiología cinematográfica con sus ensayos recopilados en español en dos volúmenes con el título *Ensayos sobre la significación en el cine*. “El cine comienza con la sucesión de imágenes, es ante todo la ordenación de esas imágenes lo que permite que el cine se pueda organizar en discurso, el orden de las sucesiones es lo que instaura un lenguaje allí donde la imagen aislada no ofrecía en esencia más que una muda analogía con un fragmento de lo real...” (Metz, *Ensayos* 102-103). Antes, Eisenstein había conjeturado sobre “el lenguaje del film” en un artículo de 1934, así titulado, pero -al igual que en otros de sus conceptos- no ahondó teóricamente a profundidad como lo haría Metz a principios de la década de los setenta.

Otra cita de Metz para valorar es la siguiente: “El lenguaje cinematográfico no es una batería de significantes, sino una batería de significaciones...” (Metz, *Ensayos* 116) Ya que subraya la plasticidad actualizada del discurso en cine. El propio Metz propone la posibilidad de usar cualquier signo como productor de significado mientras esté definida con transparencia la relación signifiante en el análisis. He aquí la correspondiente necesidad de conceptualizar con anterioridad las herramientas cinematográficas lo más claramente posible.

Como mencionamos en su lugar, estos conceptos sirven para aprehender el fenómeno cinematográfico y nos cuidaremos de que esta función nos sea paralizante, intentaremos que potencialice la explicación de la obra para poder asir las características específicas de una propuesta compleja y particular como la de Reygadas e interpretarla. Para lo cual, servirá el marco teórico desarrollado por

Ricoeur, para avanzar desde el cauce narrativo hasta alcanzar la dimensión ética del discurso. Adelantemos de una vez que, este marco teórico no hace a un lado la fuerza de los fundamentos del estructuralismo, al contrario, lo usa como parte fundamental de la interpretación incluyendo con naturalidad al espectador en un proceso de auto comprensión que “sugiere una cierta ontología”. (Corona, *Paul Ricoeur: lenguaje, texto y realidad*, 198-199) El espectador ha estado presente desde los experimentos visuales y protonarrativos de Méliès pero en la teoría ha figurado espectralmente.

Así, todo significativo interactuando articuladamente con otros significantes apuntala una historia, lo que nos ayudaría a definir el concepto de filme como un flujo plástico de signos interrelacionados con la intención de producir un discurso, un texto narrativo.

1.2 La narración en cine

Los análisis de la narración en cine se especializaron a partir de la propuesta semiológica de Metz que experimentó con las herramientas lingüísticas aplicadas a la multiplicidad de recursos expresivos fílmicos, a lo que él llamó “lenguaje cinematográfico”. Pero, la especialización narratológica se alcanza con la propuesta de Gerard Genette para abordar las narraciones orales o escritas, identificando elementos claves para el acercamiento metodológico. Aunque, las diferencias entre un relato oral o escrito y uno cinematográfico son amplias y formales, en síntesis, podríamos decir con Jost y Gaudreault, que “uno es monódico y el otro polifónico” (Jost y Gaudreault, *El relato cinematográfico*, 158), cualquier análisis narratológico aplicado al cine debe tomar las bases planteadas por Genette en su libro *Figuras*

III. Por lo que, aquí exponemos un resumen del esquema presentado por Edgar-Hunt, Marland y Rawle en su práctico texto *El lenguaje cinematográfico*.

Genette define tres niveles de análisis: la historia, la narración y el relato. La historia es un nivel elemental de análisis de la narración y es necesario tomar en cuenta tres factores importantes: los sucesos, que son las cosas que pasan; los personajes, en su sentido más simple, cómo interactúan y cómo se comportan; los escenarios, dónde y cuándo suceden las cosas.

El siguiente nivel de análisis propuesto es la narración y lo más importante es definir al tipo de narrador: *extradiegético*, cuando es ajeno a la historia, que no es un personaje; *homodiegético*, cuando un personaje es el narrador; o *intradiegético*, que es cuando dos o más personajes hablan entre ellos.

El otro nivel es el del relato, donde se toma en cuenta, en primer lugar, la caracterización de los personajes, se detallan sus atributos y características más allá de sus acciones; en segundo lugar, el tiempo: que se relaciona con todos los elementos narrativos, los personajes, los escenarios, las acciones, si se repiten, su duración y su orden; y, por último, se toma en cuenta el punto de vista, por lo general, un personaje tiene prioridad sobre los demás, lo que define el punto de vista.

Este esquema simplificado nos servirá de base para situar, en una dimensión metodológica más justa, las propuestas que se exponen a continuación. No son las únicas, pero me parece que iluminan el avance en la exploración de la narratología en cine. Y, a pesar de que el presente trabajo no será exclusivamente narratológico

en el sentido de los autores que sirven de referencia, sus perspectivas nos permitirán el uso de algunas de las herramientas metodológicas para el análisis estructural de los filmes y, al mismo tiempo, sustentar la pertinencia de la interpretación hermenéutica de Ricoeur.

1.2.1 La narración en el cine de ficción según Bordwell

El teórico de cine David Bordwell identifica algunas deficiencias en los acercamientos a la narración en cine que pretende sortear al plantearse el objetivo de proponer una poética de la narración. Señala las siguientes deficiencias: débiles analogías con las representaciones pictóricas o verbales, énfasis en técnicas fílmicas, especificación exagerada en detalles narrativos a expensas de la totalidad del filme y asumir una actitud pasiva del espectador.

En un primer momento, expone que la diferencia entre contar y mostrar es fundamental. Dice que las teorías *diegéticas* conciben la narración como actividad verbal, se cuenta, y que las teorías *miméticas* conciben la narración como un mostrar, justifica que Aristóteles aplica el término eminentemente a la tragedia. Estos términos no son excluyentes, argumenta, no existe una clara línea fronteriza que mantenga los extremos sin relacionarse ni intercalarse en momentos específicos.

Para tratar de exponer esta diferencia, Bordwell se adentra al concepto de *perspectiva* o *punto de vista*, que señala como el fenómeno donde el objeto y el observador están unidos. Hace una exploración histórica de la perspectiva, nos dice que se desarrolla desde la escenificación de las tragedias en la Grecia antigua hasta

la pintura renacentista, cuando se plantea como un punto de vista, donde no sólo se crea “una escena imaginaria sino también un testigo imaginario fijo.” (Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, 5)

Identifica las convenciones de la *perspectiva* con el tradicional acercamiento *mimético* de una narración y las plantea como recursos del relato, como efectos en las representaciones teatrales. La especificación más clara del autor al respecto dice que no es necesario mantener una verosimilitud perspectiva, ya que el “significado narrativo se transmite a través de un espectáculo idealizado y una percepción idealizada.” (Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, 7) No hace una definición exacta que muestre la diferencia entre relato y narración, los usa de manera indistinta. Hasta ahora, sólo refiere la diferencia entre representación o mostrar y contar o decir.

Explica que la teoría fílmica avanzó hasta crear un *ojo perspectivístico*, un *observador invisible*. Para lo cual, se remite a los teóricos rusos como Pudovkin y Eisenstein que presuponen a un espectador. Ya hemos hablado cómo, desde los inicios del cine como protonarrativo, con los filmes de Méliès y algunas de las tomas fijas de los Lumière, se supone a un espectador presente. Estos teóricos del montaje o de la edición como creadora de significado avanzaron mucho estableciendo fundamentos teóricos, pero no llegaron al punto de elaborar una teoría narrativa. Incluso cuando sus propuestas anticipaban, al mismo tiempo, la predominancia del creador, quien elige cómo montar una escena (en sentido teatral), define el punto de vista (el lugar de la cámara) y la edición de las tomas filmadas.

En contraste con la *mimesis*, el autor sigue la propuesta platónica de dividir las dos formas principales de contar una historia, en la *diégesis* se cuenta verbalmente. Identifica con esta forma los estudios formalistas y estructuralistas, apunta la importancia del enfoque lingüístico y explica la propuesta de Benveniste: el discurso es un acto donde interviene un hablante que emite una enunciación dirigida a un oyente, donde la enunciación implica un contexto y es referencial, o sea, señala un mundo compartido. La enunciación como un acto, acontecimiento dirá Ricoeur.

Al referirse específicamente a las teorías cinematográficas, subraya a la semiología desarrollada por Metz, quien identifica la voz narrativa con la cámara, pero advierte la posible identificación del espectador con esa mirada “todopoderosa” lo que hace que parezca que es el propio espectador quien narra. Bordwell, a su vez, expone la imposibilidad, que también Metz reconocerá, de aplicar rigurosamente términos y esquemas lingüísticos al cine. La exposición de los límites de la forma *diegética* se extingue en ésta crítica.

Recordemos que el objetivo de Bordwell es proponer una poética propia. Así, siguiendo la estela de este objetivo debemos resaltar que se lamenta de la atención inequitativa de la teoría cinematográfica hacia el enunciador lo que, según él, ha dejado a un lado al espectador, o más allá, lo ha situado como víctima. Descuido que intentará reparar con su planteamiento.

Para tal cometido, Bordwell expone la teoría de la actividad narrativa del espectador como un proceso perceptual-cognitivo dinámico. En palabras más sencillas, trata de elaborar una propuesta metodológica para dilucidar cómo el

espectador construye una historia a partir de la propuesta fílmica. Trata de tomar distancia, siguiendo su propia postura, con asimilar el acto del espectador a la lectura o interpretación porque arguye que -el mismo- no pasa por la verbalización, ni toma en cuenta la temporalidad, ni la complejidad simbólica.

Esboza una psicología de la percepción y la cognición fílmicas que no está lejos de los códigos de significación de Barthes o, tangencialmente, de el primer momento de la *mimesis* de Ricoeur (no confundir el concepto *mimesis* que expone Bordwell con la propuesta de Ricoeur que se abordará en apartados siguientes). Esta posición radical (incurre en lo mismo que critica, pero en sentido contrario) lo lleva a declarar que: “El arte narrativo utiliza implacablemente la naturaleza experimental y probabilística de la actividad mental.” (Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, 39) El “implacablemente” no se escapó, más adelante nos dice que “una película narrativa provoca y fuerza la formación de hipótesis e inferencia; no simplemente las especifica y determina.” (Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, 39) Para explicar esta dinámica, identifica dos sistemas formales: *trama* y *estilo* que estimulan la formulación de hipótesis y el hacer inferencias.

Sin embargo, acepta que es necesario identificar los recursos y formas objetivas diversas que contiene el filme para un análisis. No se contradice, simplemente, aclara los alcances de su elaboración teórica: “La teoría que propongo no puede predecir ninguna respuesta real; sólo puede construir distinciones y contextos históricos que sugieran el conjunto de respuestas permisibles convencionalmente más lógico y coherente.” (Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, 49)

A continuación, se apoya en los formalistas rusos y en la propuesta de Genette para sostener que hay un argumento en mancuerna con el estilo que da forma a una historia. Siguiendo su planteamiento: el argumento se relaciona con una historia a partir del particular uso de los recursos cinematográficos. Lo que quiere decir que el argumento es la forma particular en que se presentan ciertos eventos que unidos construyen una historia. Toma distancia de las estructuras lingüísticas negando que la historia sea un acto enunciativo “sino un conjunto de inferencias.” (Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, 51) En su esquema propone tres principios que relacionan el argumento con la historia:

- 1) La lógica narrativa: lógica que reduce a la consecuencia observable de la relación causa-efecto.
- 2) El tiempo: donde identifica tres factores clave: el orden de los acontecimientos, la duración y la frecuencia
- 3) El espacio: la construcción espacial del entorno donde se despliega la historia.

Creo que es pertinente citar su definición de narración cinematográfica para calcular los alcances de la propuesta teórica: “es el proceso mediante el cual el argumento y el estilo del filme interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador.” (Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, 53)

Aunque, Bordwell trata de imponer una importancia formal del papel del espectador en lo que llama *operación narrativa*, creo que se pierde en descripciones conjeturales cognitivas de esa pretendida función formal. No llega a decir que el

espectador se convierte en narrador, pero lo sugiere: “Mucho mejor, creo, es dar al proceso narrativo el poder de sugerir, en ciertas circunstancias, que el espectador pueda construir un narrador.” (Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, 62)

1.2.2 Cine y narratología según Jost y Gaudreault

En este enfoque, los autores identifican la distinción entre narración modal y narración de contenido, inclinándose hacia la modal que sitúan en la corriente estructuralista para resaltar el medio cinematográfico. Seguiremos la exposición presentada en un libro escrito a cuatro manos: *El relato cinematográfico*.

En el mismo, es posible identificar las posturas no del todo acordes una con la otra. François Jost propone, a partir de una minuciosa lectura de Genette, un punto de vista visual y otro auditivo para acercarse al relato, habla de un relato doble.

André Gaudreault, por su parte, siguiendo claramente a Metz y a Genette, junto con estudios acuciosos de los inicios históricos del cine narrativo y la lectura atenta de Platón y Aristóteles propone dos puntos importantes: justifica la unidad en el género narración y las especificidades de los relatos fílmicos, escénicos y escritos, por un lado, y, por otro, propone la figura de un *metanarrador*⁹.

De entrada, lanzan una propuesta de definición de relato en cine para tener claro el objeto a estudiar. Para lo cual, citan a Metz que propone cinco criterios que nos permiten reconocer un relato:

⁹ Que, en el caso de este trabajo, se identificará indistintamente con la propuesta fílmica del director mediante los recursos propios del lenguaje cinematográfico. Siempre teniendo en cuenta que el director como autor organiza y dirige un equipo complejo que se encarga de la operación fílmica en conjunto.

- 1) Un relato tiene un inicio y un final.
- 2) El relato es una secuencia doblemente temporal, la de la cosa narrada y la del acto de narrar.
- 3) Toda narración es un discurso, recordemos la enunciación como acontecimiento.
- 4) El relato no es la realidad, es una suerte de re-presentación.
- 5) Un relato es un conjunto unitario.

Con la finalidad de establecer parámetros básicos en su propuesta metodológica, citan a Souriau quien propone el término *diégesis* para referirse al mundo propuesto por la ficción. (Jost y Gaudreault, *El relato cinematográfico*, 43)

Siguiendo su exposición, plantean una relación que une la enunciación fílmica con la actividad narrativa y sueltan la premisa: “No hay relato sin instancia relatora” (Jost y Gaudreault, *El relato cinematográfico*, 47) En contraste con Bordwell, para alcanzar su objetivo, tratan de tomar una perspectiva menos tendenciosa y se plantean la pregunta metodológica: ¿Debe situarse la narratología del lado del espectador y tratar de explicar su percepción, incluso engañosa, o debe deducir a priori un sistema de instancias capaz de explicar la película?” (Jost y Gaudreault, *El relato cinematográfico*, 47) Para tratar de responder a ésta cuestión, exponen las dos tendencias que han adoptado los teóricos:

- 1) ascendente, del lado del espectador y su percepción, y
- 2) descendente, tratando de explicar a priori la estructura narrativa.

Cuando se adopta la postura ascendente, podemos argumentar una disolución de la entidad enunciativa, como lo propone Bordwell, donde sugiere que

el espectador puede tomar el lugar del narrador. La percepción de la enunciación es variable dependiendo del contexto y de las capacidades del espectador. Pero, aún en el caso más extremo de una toma subjetiva, es difícil creer que el espectador es parte de la *diégesis* o quien enuncia, porque siempre hay evidencia de un *manipulador extradiegético*, el que “habla cine” dicen los autores, quien organiza una particular propuesta cinematográfica, siempre hay una evidencia del lenguaje cinematográfico.

En sentido contrario, en el acercamiento descendente -que es el que adoptan los autores- surgen otros problemas como la diversidad de narradores que pueden evocarse dada la “multiplicidad de las materias expresivas” (Jost y Gaudreault, *El relato cinematográfico*, 62) que tiene el cine. Esta “polifonía del cine, su espesor significativo” (Jost y Gaudreault, *El relato cinematográfico*, 62), se traduce en discursos complejos y una variedad de puntos de vista.

Con toda esta complejidad a cuestas, esta perspectiva me parece más adecuada ya que propone un modelo donde hay lugar para situar siempre a un *meganarrador*, aquel “responsable de la comunicación de un relato fílmico (...) que, manipulando las diversas materias de expresión fílmica, las ordenaría, organizaría el suministro y regularía su juego para transmitir al espectador las diversas informaciones narrativas.” (Jost y Gaudreault, *El relato cinematográfico*, 63)

Los autores identifican dos instancias para articular el lenguaje cinematográfico, quien organiza el rodaje a partir de la puesta en escena en tomas (el mostrador) y quien articula plano con plano en el montaje (el narrador).

Actividades fundamentales descritas en su momento y que son responsabilidad de una persona, he aquí por qué es posible identificar al *meganarrador* con el director.

1.3 Fenomenología.

En el esfuerzo de la fenomenología por encontrar los fundamentos trascendentales del sujeto, se aborda el mundo exterior a partir de los fenómenos en nuestra conciencia. Según Terry Egleton, en su texto *Una introducción a la teoría literaria*, busca la esencia siguiendo al idealismo de Kant tratando de “resolver el problema acerca de cómo la mente puede en verdad conocer objetos que se hayan fuera de ella.” (2020, 91) A continuación, en un primer apartado, exponemos la corriente teórica literaria que busca dar un lugar al lector frente a la obra y, posteriormente, nos enfocamos en una teoría cinematográfica con clara influencia fenomenológica que muestra la importancia del espectador en el cine. Esta exploración servirá como referente para acercarnos y evaluar la teoría de Ricoeur con la que intentaremos abordar el cine.

1.3.1 Estética de la recepción

La transición de la importancia de la obra hacia el lector sucedió de forma paulatina durante el siglo XX. La corriente teórica nacida de la fenomenología fue conjuntada posteriormente bajo el nombre de la *Estética de la recepción* y sus principales exponentes fueron Jauss e Iser. En los párrafos siguientes trataremos de seguir una exposición sucinta que valore la justa dimensión de estas propuestas teóricas.

Los fundamentos de esta corriente teórica están en la obra del polaco Roman Ingarden (1893-1970), quien, a su vez, parte de la fenomenología de Husserl. Postuló que la obra literaria como estructura objetiva no estaba completa, esta tenía puntos indeterminados ya que es prácticamente imposible decir todo de algo. “Es imposible establecer con claridad y exhaustividad la multiplicidad infinita de determinaciones de los objetos individuales representados en la obra, con un número finito de palabras o frases.” (Ingarden, 37) Cuando se describe un personaje siempre va a existir un aspecto de su perfil sin aclarar, de otra forma los textos serían descripciones interminables. Así, propone que el lector realiza una labor para completar esos huecos prácticos de toda narración, a este proceso lo llama: *concreción*.

Al describir esta concreción reviste al lector con el aura de la creatividad, claro, creatividad sujeta a la obra propuesta por un autor. Por lo tanto, el lector será *co-creador*. El lector usará su bagaje cultural para concretar los espacios vacíos y darle unidad imaginaria a la realidad provocada por la obra en sí.

También anticipa -planteando el proceso como el encuentro de dos mundos particulares, el de la obra con el del lector- lo que Gadamer en su obra hermenéutica *Verdad y método* explicará ampliamente como “fusión de horizontes”. Dice Ingarden: “En consecuencia, estos detalles varían de un lector a otro. En este proceso se refiere con frecuencia a sus experiencias previas, y se imagina el mundo representado bajo el aspecto de la imagen de un mundo que él se ha construido en el curso de su vida.” (Ingarden, 42)

Hans Robert Jauss (1921-1997) por su parte propone una participación más activa por parte del receptor, refiriéndose explícitamente a la historia literaria del lector. Esta postura puede devenir en un relativismo extremo, ante lo cual Jauss construye el concepto de “horizonte de expectativas” en el que se unen la estructura (e historia) de la obra y las expectativas del lector basadas en su ámbito histórico particular. Se conforma una especie de diálogo activo y abierto a la historia entre la obra y el lector. Así, al preguntarse por la génesis y morfología de las expectativas del receptor, Jauss anticipa los estudios sociológicos y psicológicos del lector según expone Rainer Warning en su texto *La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura*. (Warning, 23)

Wolfgang Iser (1926-2007) retoma a Ingarden y redefine los puntos de indeterminación como “espacios vacíos”, espacios que incitan al lector, que lo motivan a actuar, a implicarse y configurar participativamente el texto para darle sentido. Así, la lectura tiende a suprimir la distancia entre obra y lector. Iser dice: “...la constitución de sentido significa además que en tal formulación de lo no formulado radica también la posibilidad de formularnos a nosotros mismos, descubriendo así lo que hasta entonces parecía sustraerse a nuestra consciencia.” (Iser, 164) La relación obra-lector que propone Iser está sujeta a las posibilidades que plantea el texto, los “espacios vacíos” son un elemento constitutivo que guían al receptor en una relación dialéctica entre recuerdo y expectativa. Con su aporte anticipa la fundamental relación ontológica heideggeriana que después planteará Ricoeur entre texto y receptor. Fundamental porque dimensiona el nivel en que el sujeto es transformado en la relación.

Quizá de esta postura que subraya la importancia del receptor parte la extravagancia de proponer al espectador de cine como narrador por parte de Bordwell como vimos en el apartado de la narración en cine. Punto que en lo personal me parece excesivo y que no abona al análisis del fenómeno fílmico. Al contrario, creo que abre la puerta a un psicologismo exacerbado que lo único que logra es la disolución del sujeto en una multiplicidad subjetiva difícil de asir, cuando la reflexión sobre el sujeto es algo primordial como veremos. Esta crítica a Bordwell no apunta a la importancia del espectador sino a la pérdida de interés en la obra (en el lenguaje) y en su autor. Es claro que la propuesta general de la estética de la recepción de que no hay obra sin receptores activos es trascendente.

1.3.2 Fenomenología en cine

Enfocándonos en el cine, como habíamos mencionado con anterioridad, el espectador estuvo presente desde los experimentos protonarrativos de Méliès. Así, desde los inicios se anticipaba un espectador activo y con disponibilidad. Su aparición fundacional y constante en la teoría cinematográfica se dio de manera espectral ya que no es hasta los ochenta cuando teóricos influenciados por la estética de la recepción otorgan un lugar central al espectador. Es Casetti quien identifica como constitutiva del film la característica de mostrarse presuponiendo la existencia de alguien que mirará, por lo cual, seguiremos la exposición de Francesco Casetti en su libro *El film y su espectador*.

En primer lugar, expone que el espectador ha ganado pluralidad al acrecentarse las diversas disciplinas que abordan el fenómeno cinematográfico: la economía, la psicología, la historia, la sociología, el psicoanálisis, por mencionar

algunas. Depende de cada una el perfil asignado al espectador. Casetti toma la perspectiva semiótica y da fe de las influencias fenomenológicas cuando reconoce que leer es involucrarse en la interpretación para tratar de ir más allá del estructuralismo: hacia la hermenéutica. El espectador no sólo reacciona ante el film, colabora en su construcción en base a indicios dispersos, toma decisiones, conduce su atención sobre la pantalla, completa elementos narrativos con “vocación propia ... asumiendo sus propias responsabilidades.” (Casetti, 30)

Advierte de las dos perspectivas posibles, igual que los análisis narrativos, una ascendente que parte desde el punto de vista del espectador, que nos hace perder objetividad y otra descendente que se enfoca en las formas estructurales del texto, que minimiza la actividad constructiva del espectador. La posición que asume Casetti es la de tratar “de comprender cómo el film construye a su espectador” (35) Para lo cual, sigue un camino que parte desde descubrir la figura del espectador que dibuja el film, para luego identificar el lugar que le otorga, hasta definir el trayecto que le dicta. A esta perspectiva asumida que parte de la semiótica y de la lingüística y, al mismo tiempo, de la sociología le llama *pragmática*.

Identifica la forma, la figura del espectador a partir de las provocaciones que hace el film como mirar a la cámara, cuando algún actor, tenga el lugar de narrador *homodiegético* o no, mira y habla a la cámara, o sea, al espectador. Esta acción de parte de un actor rompe con leyes formales de la representación y compromete la estabilidad y la unidad. Cuestiona en sus fundamentos la acción de mostrar y puede hacer presente a un mostrador que no es el director, hacerlo perfila la figura de un observador, de un espectador. De acuerdo con el género al que se inserte el film,

parecerá más o menos adecuada la interpelación. Por ejemplo, en un musical es más aceptado que en un film de acción. Hay otros mecanismos para perfilar la presencia del espectador como la voz *en off*, los títulos de crédito o escenas que rompan con la realidad *diegética*. En cualquier caso, se da forma a una figura de un espectador funcional, competente.

Para identificar el lugar del espectador, recurre a la paradoja de identificación del mostrador (el artífice de la narración) con el que mira ya que el punto de vista propuesto coincide con el punto de vista espectacular. El lugar del espectador se modela con una propuesta predefinida por el grupo de creadores coordinado por un director. Es, al mismo tiempo, continuación del creador como complemento receptor. Lugar evidente en una toma de cámara subjetiva cuando el director asume el punto de vista de un actor y éste, a su vez, comparte el sitio con el espectador.

El trayecto es “un *mandato* que tiene como consecuencia la atribución de una *competencia*.” (Casetti, 138) Es el camino que dicta la forma en que está narrada una historia y es fácilmente identificable cuando hay cine dentro del cine. Cuando la narración se auto refiere obliga al espectador a asumir su lugar y emitir opiniones a partir de los sucesos mostrados y sobre ellos. El espectador creará en lo mostrado de acuerdo a su propia lógica interna valorando su adecuación.

El tú implícito en todo el film se hace explícito de esta forma, siguiendo este camino desde un perfil espectral a una actividad valorativa. Así, será un puente entre la obra y el mundo. Imagen que remite, de igual forma, a la relación ontológica que pronunciará Ricoeur.

El teórico de cine Dudley Andrew en su texto *Las principales teorías cinematográficas* hace un balance de las principales teorías cinematográficas a partir de sus autores. En los últimos capítulos, explica que André Bazin (1918-1958) contrapone la semiótica a la fenomenología, que interroga al mundo por un sentido inherente y que este irradia de forma natural. Dice que el arte revela un mundo oculto a la razón y que es eminentemente sensible.

Expone que el crítico francés Henri Agel (1911-2008) sigue una perspectiva semejante e identifica la semiótica con un método analítico, mientras que define a la fenomenología como una poética que valora la unidad, la armonía y la síntesis, mediante los cuales podemos acceder a lo trascendente sobre lo que descansa nuestra experiencia cotidiana. Cree que los realizadores son capaces de leer el sentido del mundo.

De esta manera, Andrew concluye que la semiótica sirve para leer la estructura aparente de signos que es el cine, para desentrañar los mecanismos que dan significado a la obra. Pero, que la fenomenología intenta ir más allá y desentrañar los secretos de las grandes obras, eso que las hace más importantes que otras.

Hay un capítulo, agregado en la reedición de la obra, en donde aborda la hermenéutica de Paul Ricoeur quien con un espíritu conciliador trata de interpretar las narraciones (Andrew se enfoca principalmente a la noción de melodrama) y apropiarse de ellas. Andrew señala que el camino abierto por Ricoeur -donde la estructura signifiante no está en oposición con los grandes valores que nos hacen identificarnos con las obras de arte- puede aplicarse con amplias expectativas al

cine. No ahonda más y deja abierta la propuesta. A continuación, trataremos de cubrir el rumbo sugerido por Andrew y fundamentar la teoría de Ricoeur como instrumento para acercarnos al cine de Carlos Reygadas.

Capítulo 2. Paul Ricoeur: de la fenomenología a la hermenéutica

En este capítulo abordaremos, ya formalmente, la hermenéutica propuesta por Paul Ricoeur. La perspectiva teórica desarrollada por el filósofo permite reflexionar, a partir de lo que podríamos denominar la *función narrativa hermenéutica*, sobre una imagen del sujeto que alcanza la existencia a nivel ontológico gracias a la *experiencia narrativa*. Es fundamental comprender cómo sucede esta *experiencia narrativa*. Es lo que pretende alcanzar este capítulo.

En el primer apartado tratamos de situar la fuente filosófica de la que abreva Ricoeur para aclarar que su fin último es la comprensión de sí mismo. En el segundo apartado seguiremos la disertación del propio Ricoeur sobre la *tarea de la hermenéutica* donde trazará el camino seguido por la hermenéutica moderna. En el siguiente apartado, titulado *La función hermenéutica del texto* exponemos la importancia del texto como objeto de estudio y la(s) manera(s) de abordarlo. En el apartado titulado *Tiempo y narración*, seguiremos la obra así titulada que expone lo que tratamos de ubicar como *experiencia narrativa*. Empezamos con la reflexión de San Agustín sobre el tiempo que fundamenta el carácter temporal de la *experiencia* que se desplegará enseguida. Continuamos con la referencia a la propuesta aristotélica de la *Poética* que brinda conceptos, también fundamentales, para abordar las narraciones. Estos conceptos servirán de base para el planteamiento desarrollado en el siguiente apartado: “La triple *mimesis*”. Mediante la prefiguración, la configuración y la re-figuración alcanzamos a explicar lo que llamamos la *función narrativa hermenéutica*. Con el último apartado, *Estructuralismo*, cerramos el

capítulo 2 señalando la importancia del análisis estructural en el proceso propuesto por Ricoeur y que, en parte, hemos ido construyendo paso a paso en el capítulo 1.

2.1 De la fenomenología a la hermenéutica.

En un ensayo llamado *Acerca de la interpretación*, Ricoeur hace una panorámica por su trabajo desde la obra enfocada a la “función narrativa” hasta sus primeros trabajos sobre la metáfora, el psicoanálisis y la simbólica. Este recorrido le permite, al final, exponer “los presupuestos de la tradición fenomenológica y hermenéutica” (Ricoeur, 2020, 15) con la que se relaciona. Seguiremos someramente la segunda parte de esta explicación para darle continuidad a los avances teóricos revisados y ligarlos con la exposición de la teoría desarrollada por el filósofo.

Para empezar, Ricoeur se ubica dentro de una filosofía que caracteriza como *reflexiva*, que se encontraría en la influencia de la fenomenología de Husserl y que pretendería ser una variante hermenéutica de esta fenomenología.

El problema fundamental de esta filosofía reflexiva estaría alrededor de la posibilidad de comprensión de uno mismo como sujeto. La fenomenología busca esta comprensión persiguiendo una transparencia perfecta entre uno consigo mismo, busca puntos fundamentales de esta relación. Ricoeur argumenta que esta búsqueda nunca se logra, siempre se descubre un punto más fundamental que el definido con anterioridad y ahí “reside la grandeza trágica de la obra de Husserl.” (2020, 29)

Es a partir de esta paradoja que es posible comprender la hermenéutica como variante de la fenomenología: la hermenéutica se plantea el problema del sentido desde el plano de las ciencias humanas y la historia, el sentido objetivizado en un texto. Así, ante la broza cognitiva que impide dar con la buscada transparencia fundamental, trascendental, surge la solidez del lenguaje, del texto. Dice Ricoeur: "...no hay autocomprensión que no esté *mediatizada* por signos, símbolos y textos: la autocomprensión coincide en última instancia con la interpretación aplicada a estos términos mediadores." (2020, 31)

Así, dirá que comprenderse a sí mismo es comprenderse ante el texto, en el encuentro mediatizado de dos subjetividades donde ninguna de las dos tiene preponderancia sobre la otra. Ahondaremos en la exposición de su propuesta teórica en el siguiente apartado.

2.2 La tarea de la hermenéutica

Como introducción al pensamiento de Paul Ricoeur sobre la función narrativa revisaremos algunos ensayos suyos donde expone la evolución de la hermenéutica para contextualizar sus aportes teóricos. Empezamos con el estado de la hermenéutica: partiendo del "lugar" de la interpretación para seguir con una revisión del método desarrollado por Schleiermacher, primero y Dilthey, después. Seguiremos con una revisión al aporte ontológico de Heidegger y terminamos el apartado con el avance de Gadamer.

Ricoeur señala dos preocupaciones básicas en la historia reciente de la hermenéutica: la *desregionalización*, donde indica que lo que él llama las hermenéuticas regionales se incluyan en una hermenéutica general; la *dimensión*

ontológica, que iguala el comprender con el conocer para generar una manera de ser en el mundo, por lo tanto, se dirige a concretar una hermenéutica general y fundamental.

Con la finalidad de aclarar los términos *regionales* y *generales* expone, como primer punto, el “lugar” de la interpretación y acota la materia de trabajo: el lenguaje y, en particular, el lenguaje escrito. El lenguaje está caracterizado por la polisemia que se especifica de acuerdo al contexto en el que se exprese “un mensaje determinado, dirigido por un hablante preciso, a un oyente ubicado en una situación particular.” (2002, 72) Así, la interpretación consiste en discernir un mensaje relativamente unívoco entre la potencial polisemia del lenguaje.

Schleiermacher trató de delimitar el problema general de la interpretación buscando las operaciones comunes a partir de las dos grandes ramas de la hermenéutica: la filología de textos clásicos y la exégesis de los textos sagrados, bíblica en específico. Su trabajo abrevó de dos fuentes principales: del kantismo, de donde toma la actitud crítica como la voluntad epistemológica de elaborar reglas universalmente válidas de la comprensión; y del romanticismo, para resaltar la idea de individuo investido por un espíritu de genialidad que tiene una relación vital con el proceso de creación. Por esa doble raíz que se contradice una a la otra, la búsqueda de Schleiermacher se desgarró; una apunta a la generalidad de las normas epistemológicas que confluyen en la objetividad de la lengua y, la otra, arrastra a la perspectiva del individuo creador como triunfo de la subjetividad.

Dilthey trata de anclar las ciencias del espíritu (que lee como signos producidos por la existencia misma) a una metodología que genere una

epistemología tan respetable como la de las ciencias naturales. Para tal empresa, se apoya en “la historia como el gran documento del hombre, como la más fundamental expresión de la vida.” (2002, 77) Pero, continúa la dicotomía anterior entre las ciencias del espíritu y las ciencias naturales que él expone mediante la contradicción entre explicar y comprender. Mientras el explicar se refiere a la cosa natural como un fenómeno diferente del hombre, el comprender se inclina al fenómeno interno, psicológico. Para salvar esta distancia, buscará la objetividad en las producciones del espíritu –las obras- que pueden ser comprendidas por otro, producción que tiene un sentido propio y que despliega un mundo particular.

El aporte de Heidegger avala el avance de la epistemología hacia la ontología, desplaza el fundamento de la hermenéutica de la derivación epistemológica a la exhibición que *desoculta* los fundamentos. Este avance posiciona el conocer como fundamento del ser y lo sitúa en el mundo. Este giro esencial sucede en un momento que se divide en tres perspectivas comunes: una situación particular donde el individuo se encuentra ahí y siente; la comprensión que se da, ya no en términos limitados del discurso, sino como potencialidad existencial; y la interpretación que desarrolla esta comprensión en sí misma, ya no hay comprensión entre un objeto y un sujeto, ahora la comprensión es explícita íntima y anticipadamente en el existir ahí *desocultando*.

Heidegger no resuelve la aporía comprender-explicar, la traslada al ámbito de la oposición entre epistemología-ontología, a partir de lo cual se convierte en el problema central en Gadamer. Para salvar el escollo, Gadamer plantea una experiencia hermenéutica que se manifiesta en tres esferas: la estética, como la

experiencia de ser poseído por el objeto que permite un ejercicio crítico; la histórica, que permite la conciencia de ser rodeado por una tradición que nos precede; y, la del lenguaje que pretende sintetizar las dos anteriores, ya que el lenguaje es un instrumento disponible en la cultura y es, al mismo tiempo, regulado por técnicas objetivas. El escollo no se salva, simplemente se aclara con la idea de *distanciamiento alienante* que mantiene la dicotomía entre ontología y episteme.

Ricoeur hace un señalamiento a la postura de Gadamer en el sentido de que la contradicción se mantiene, ahora entre verdad y método, lo que trastocaría el título de su célebre obra a “verdad o método”. También, subraya el fecundo aporte de Gadamer con su idea de “fusión de horizontes” donde se encuentran el mundo del autor con el mundo del lector. Idea que conserva la distancia entre conciencias que en la última parte de la obra del alemán pretende unir la filosofía del lenguaje, o sea, el carácter lingüístico de la experiencia humana. Es a partir de aquí que Ricoeur se permite plantear su reflexión propia.

2.3 La función hermenéutica del texto

Ricoeur propone la actualización del concepto de texto: El texto es todo discurso fijado por la escritura. Para organizar el acercamiento al mismo, categoriza al texto como un problema y propone cinco temas al abordarlo:

1) la realización del lenguaje como discurso, plantea una dialéctica básica entre acontecimiento que es lo que sucede cuando alguien dice algo y significado, lo que se comprende. Para explicar el acontecimiento habla de una instancia del discurso y se basa en la lingüística de Benveniste que divide la lingüística en dos grandes áreas: la lingüística de la lengua donde la unidad es el signo y la del discurso donde

la unidad básica es la oración. La de la lengua es ajena al tiempo y no tiene sujeto y la del discurso se realiza en el presente, remite a un sujeto, apunta a un objeto, a un mundo y se dirige a un interlocutor. Estas características son las que hacen del discurso un acontecimiento. En dicha dialéctica, significado y discurso quedan ensamblados como un núcleo hermenéutico;

2) el discurso como obra, como producción, *praxis* o *téchne*, con el lenguaje como material de trabajo. El discurso organiza el lenguaje, lo organiza en una estructura particular capaz de analizarse, de objetivarse. “La hermenéutica sería el arte de descubrir el discurso en la obra” (2002, 104). Ahora, tenemos a la interpretación como distanciamiento fundamental;

3) la relación del habla y de la escritura, la escritura fija el habla en un ente autónomo: el texto. Texto que se inclina en una dicotomía, por un lado, hacia lo que significa (potencial ilimitado de lecturas y, por el otro, a lo que el autor quiso decir. Así, el acto de leer recontextualizaría según contextos socioculturales diferentes;

4) el mundo del texto, habrá que ir más allá de Dilthey y de la hermenéutica romántica, más allá del estructuralismo. Habrá que tomar el texto como obra, obra literaria y esta obra literaria nos conecta con el fundamento de la realidad en sentido heideggeriano. Así, “interpretar es explicar el tipo de ser-en-el-mundo desplegado ante el texto.” (2002, 107) La realidad ante sí misma como potencialidad. La ficción como camino privilegiado a la realidad redescubriéndola;

5) comprenderse ante la obra, el texto es el medio para comprenderse a sí mismo. Mediante la lectura y la imaginación la realidad se encuentra cara a cara con el sujeto.

Aquí se esclarece la importancia de la exposición de los elementos fundamentales del cine que se articulan como un lenguaje, lo que nos permite acercarnos al film como una obra, como un acontecimiento, como un texto.

2.4 Tiempo y narración

Paul Ricoeur ha desarrollado un análisis de la metáfora y su función hermenéutica en el libro *La metáfora viva* donde expone el alcance re-descriptivo de lo que comúnmente se limita a un tropo, una figura del discurso, cuando el mismo se asimila más allá, en el nivel de discurso y se trata de comprender a partir de su contexto y el efecto en el lector; es lo que el autor llamará “nueva pertinencia semántica”.

En *Tiempo y narración*, Ricoeur hace una analogía entre el efecto de sentido de la metáfora y el de la narración, donde la innovación semántica consiste en la composición de una trama. En la metáfora se unen dos imágenes alejadas para crear una lectura novedosa del hecho mostrado por la imaginación, así la imaginación actúa como vehículo creador o co-creador. La misma característica creativa es adjudicada a la trama, donde una sucesión de acciones es organizada mediante elementos heterogéneos para hacer inteligible una nueva significación vista como totalidad.

Basado en la concepción del tiempo de Agustín y en la poética de Aristóteles, Paul Ricoeur elabora una teoría donde el lenguaje es la vía para acceder al sujeto, el análisis de la narración que se despliega en el tiempo permite una interpretación humana y es la experiencia temporal la que da sentido al hombre.

2.4.1 Aporías de la experiencia del tiempo. El libro XI de Las Confesiones de San Agustín

La aporía principal que pone en el centro Agustín es la de la medida del tiempo, pero hay un escollo: sólo puede medirse lo que es. Así, el tiempo puede ser o no-ser. Podemos asumir cualquiera de las dos posturas que al parecer son válidas. Por lo tanto, primero hay que resolver la aporía de la existencia del tiempo. Agustín argumenta que al hablar del tiempo nos damos cuenta de que hay cosas que pasaron, otras que pasan y otras más que pasarán. Después, refuta esa posición con el argumento de que lo pasado no existe ya y que el futuro no existe aún, todavía. A lo que responde que lo pasado tuvo cierta duración y el futuro puede ser largo o corto. Así, surge la pregunta: ¿cómo se puede medir lo que no es? La exposición que hace Ricoeur de la argumentación de Agustín deja ver que “no sólo procede desde aporías recibidas desde la tradición, sino que la resolución de cada una de ellas da lugar a nuevas dificultades, reavivando continuamente la búsqueda.” (2018, 42). Pero Agustín no deja de preguntarse oscilando entre una postura escéptica y otra que conoce por medio de la experiencia y el lenguaje. Ante el embate escéptico se resiste con el muro del uso común y la experiencia, con las expresiones coloquiales sobre el tiempo: el tiempo presente es un período dividido en instantes que pasan, así que se puede hablar del presente como un instante que de ninguna manera puede ser largo, no tiene extensión, pero hay memoria y prevemos las cosas que sucederán.

En consecuencia, memoria y espera son modalidades del presente, imágenes fantasmagóricas, pero que difícilmente se pueden negar. La memoria

está confirmada por las huellas que dejan los acontecimientos en el espíritu. La previsión es posible gracias a los signos que nos permiten percibir las causas de las cosas futuras. Si seguimos en la dimensión del lenguaje, la experiencia y la acción articuladas muestran la existencia del tiempo, el ser del tiempo. Hasta ahora la reflexión se ha centrado en el cómo del tiempo, Agustín da un giro al acercamiento y se pregunta dónde estaría el tiempo. Para responderse, el tiempo está en el espíritu. Prever y recordar muestran la existencia de un triple presente interior: el que ha sido, el que es y el que será.

La reflexión realizada por Ricoeur sigue la exposición de Agustín sobre la medida del tiempo que comienza con una afirmación: el presente no tiene extensión. Para él es difícil hablar de una medida del tiempo si seguimos con el enfoque de ubicar el tiempo en un lugar: en el espíritu humano, porque nos arroja al callejón sin salida de la incorporeidad del tiempo, ya que éste no ocupa un espacio. Nos topamos con un enigma, dice san Agustín. Agustín trata de salvar el enigma, alejándose de este enfoque, apuntando a la propuesta de que el tiempo es movimiento, sobre todo en relación al movimiento de los astros. Sin embargo, cabe la posibilidad de que el astro acelere o desacelere cambiando así el rango de tiempo como medida. “El movimiento puede pararse, no el tiempo.” (2018, 56) Así, sin una medida fija de comparación, Agustín observa que la única propuesta que indica una salida al problema es la que vuelve a situar al tiempo en el espíritu y plantea el tiempo como una distensión del espíritu humano.

Agustín vuelve otra vez a la medida del tiempo, propone que el tiempo es medible cuando pasa, cuando está en tránsito. Propone tres ejemplos: el primero,

expuesto en pasado, indica una voz que fue recitada, esta voz abre la puerta a la medida mientras se dijo, a lo que se pueda medir mientras transitó, se aleja de la idea de un presente como instante fijo, ahora fluyó. El segundo ejemplo, se expone en presente, una voz que se dice, entonces: ¿se puede medir mientras suena? En el tercer ejemplo, se expone la declamación memorizada de un verso, ahora se incluye la memoria y la perspectiva de lo dicho anteriormente, así se regresa a la idea del triple presente pero ahora unida a la medida del tiempo. Con este regreso no volvemos al mismo punto expuesto líneas arriba donde el pasado es algo ajeno que sólo se aprehende en comparación con el movimiento de otro cuerpo, la medida está en lo que permanece en el espíritu. Con esta descripción de la impresión que dejan las cosas al pasar no se ha resuelto el concepto de distensión. Esta implica la espera, la memoria y la atención. Es en este acto de recitar que el presente cambia de un punto fijo a un flujo: “En esta nueva descripción del acto de recitar, el presente cambia de sentido: ya no es un punto, ni siquiera un punto de paso, es una “intención presente” (*praesens intentio*) ... la atención merece así llamarse intención...” (2018, 61-62) Esta intención traslada el futuro al pasado. Es la participación del espíritu lo que modifica la estructura: espera, atiende y recuerda. Es una tensión activa que fluye y se distiende. Y que tiene un reverso, la impresión en el espíritu. La intención permite la *distentio animi*, la distensión del tiempo en el espíritu.

A la solución expuesta de la aporía de la medida del tiempo Ricoeur la califica como enigma: ve una discordancia (pasado y futuro) en la concordancia del flujo de

los tres presentes. A este enigma responde el acto poético de la construcción de la trama, no lo resuelve teóricamente, lo muestra activamente.

Por último, Ricoeur apunta a una idea que había mantenido al margen: la eternidad. Propone contrastar la distensión del espíritu (*distentio animi*) descrita anteriormente con la eternidad. La reflexión de Agustín mantiene siempre presente el concepto de eternidad, recordemos que *Las Confesiones* se presentan en forma de un dialogo con dios donde constantemente se compara la excelencia divina con la limitada naturaleza humana, la obra es más un himno que exalta la divinidad que un tratado filosófico. Es un contraste entre la eternidad (divina) y el tiempo (humano). Contraste que se afirma cuando Agustín compara la voz humana que pasa, comienza y termina con el *Verbum* divino siempre presente. El pensar -dice Ricoeur- esta noción límite afecta la *distentio animi* en el plano ontológico, en una dimensión existencial. Hace una analogía entre la oposición intentio-distentio y eternidad-finitud. La tensión generada por este contraste “intensifica la experiencia del tiempo”. (2018, 73)

2.4.2 La construcción de la trama. Una lectura de la Poética de Aristóteles

Ricoeur hace una lectura particular de la *Poética* de Aristóteles, señala dos razones para subrayar la importancia de la exposición aristotélica: una, lo que Ricoeur llama el triunfo de la concordancia sobre la discordancia en la composición del poema trágico. La segunda, la actividad mimética, que él llama *mimesis*, imita la experiencia temporal.

Ricoeur identifica el concepto de *mythos* con trama y el concepto de *mimesis* con el proceso de representar, “en su sentido dinámico de puesta en escena, de transposición en obras de representación.” (2018, 83) Es importante subrayar la primacía de actividad creadora sobre cualquier acercamiento a las estructuras estáticas. Estos dos términos son recíprocos, están correlacionados: *mythos* es la disposición de los hechos, o sea el “qué” de la *mimesis*. Para cerrar el análisis, Ricoeur dice que la acción tiene preponderancia sobre los personajes.

Ahora, es necesario preguntarse si la definición de trama como sucesión de hechos, como acción, puede extenderse o transformarse con la finalidad de aplicar el mismo concepto a diferentes tipos de narraciones. Ya Aristóteles comparaba la epopeya con la tragedia para encontrarlas similares excepto en los casos del espectáculo y la música.

Al hablar de disposición de los hechos, damos por sentado el sentido de concordancia, Ricoeur caracteriza esta concordancia con tres rasgos: plenitud, totalidad y extensión. La plenitud y la totalidad están ligadas al orden y a la sucesión apropiada negando la posibilidad de presentarse cualquier evento azaroso. La extensión está determinada en relación con la lógica interna de la narración de los hechos y no a una unidad de tiempo. Esta lógica interna debe ser verosímil, causal, lo que permite concluir que la plenitud y totalidad son los rasgos que otorgan universalidad a la composición de la trama, universalidad fundada en la ordenación particular de los hechos. Es el vínculo causa-efecto el que nos remite a la verosimilitud, lo que da universalidad a la acción. Hay un equilibrio entre la intriga y la acción que hace surgir lo pleno, lo universal.

La existencia de la concordancia es particular pero no excluyente de una cierta discordancia. El asombro y la sorpresa son el germen de la discordancia y es la intriga la que genera el asombro. La discordancia se expresa como elemento inesperado que da un giro a la trama y asombra intempestivamente. Entonces, es labor del autor presentar esta discordancia de forma coherente a la composición. Esta relación dialéctica entre concordancia-discordancia es la que responde poéticamente al enigma del tiempo.

La cosa creada por el autor no es el mundo, es una apariencia, un acercamiento, un *como-sí*. La dimensión práctica de la *mimesis* le da la categoría de unión, de puente entre la realidad y la imaginación. Metaforiza la acción. Esta unión apunta también a una relación entre ética y poética. “Las calificaciones éticas vienen de lo real”. (2018, 105) Aquí, adelanta Ricoeur tres momentos de la composición: un antes, el momento mismo de componer y un después. A estos momentos él los nombra: *mimesis I*, *mimesis II* y *mimesis III* respectivamente.

2.5 Tiempo y narración. La triple “mimesis”

Mediante la identificación de tres momentos narrativos: *mimesis I*, *II* y *III*, explora la dimensión temporal de la relación obra-lector. Primero, identifica una prefiguración de la obra que apunta a los rasgos que hacen comprensible una composición poética: su semántica, su simbolismo y su temporalidad; en segundo lugar, una configuración, mediadora entre el antes y después, media entre acontecimientos y una historia, integra agentes, medios, interacciones, circunstancias, etc. y es mediadora por su carácter temporal (mejor dicho,

caracteres temporales); y, por último, una re-figuración, donde se marca la intersección entre el mundo del texto y el del lector.

En este momento se correlacionan los dos estudios independientes que preceden. Dice Ricoeur: “el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal.” (2018, 113) Para construir la mediación entre tiempo y narración expone la función mediadora de *mimesis II*: la construcción de la trama. Aquí, entra la labor de la hermenéutica propuesta por el autor en contraste a la semiótica que se queda con el texto literario como única materia de trabajo. La hermenéutica de Ricoeur intenta situar el texto “entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración por la recepción de la obra.” (2018, 114)

Afirma que los tres momentos representan un proceso, es un movimiento en tres tiempos que va desde la prefiguración hasta la re-figuración por parte del lector-espectador pasando por la configuración textual. Este proceso permitirá resolver el problema de la relación entre tiempo y narración. Son, dice, tres tiempos interrelacionados, lo que se concentra en este triple momento es nuestra experiencia temporal.

En el primer momento, Ricoeur habla de la pre-comprensión del mundo de la acción en donde extiende sus raíces la composición: en sus estructuras inteligibles, sus recursos simbólicos y su carácter temporal. A continuación, una descripción de estos los tres rasgos que la permiten:

- Rasgos estructurales, para que la trama sea inteligible demanda pertenecer a una red conceptual que nos permita entender las acciones, sus fines, sus motivos, identificar a los agentes que las llevan a cabo y de cuyos efectos serán responsables, así como de las circunstancias que envuelven las situaciones donde se despliega la acción y el resultado de éstas. Además, se incluye aquí la capacidad para comprender el orden diacrónico de las acciones independientemente del orden narrativo en que se presenten las mismas;

-rasgos simbólicos, forman un sistema que sirve de contexto para describir y comprender acciones particulares, proporcionan las reglas de significación para interpretar las conductas. Dentro de la acción hay gestos que simbolizan otra cosa, este rasgo apunta al manejo común de estos símbolos o, más bien, acciones simbólicas, al reconocimiento de conductas típicas. Así, al mismo tiempo remiten a normas, lo que permite alcanzar la dimensión ética donde se valoran y califican las acciones descritas, ninguna acción podría calificarse de neutra y;

- rasgos temporales, la comprensión de la acción nos arroja a reconocer estructuras temporales, para explicar este carácter Ricoeur nos remite a lo que llama fenomenología de la acción que nos ayuda a identificar el triple presente de Agustín en la acción. Pero, va más allá y apunta al análisis intratemporal que hace Heidegger en *El ser y el tiempo*, análisis que rompe con la percepción del tiempo como sucesión constante de horas para dar paso a una concepción de un tiempo abstracto de carácter intratemporal o sea, a situarnos en el tiempo que permite tender un puente entre la narración y la dimensión ontológica del ser.

Comprender previamente el obrar humano y su estructuración, comprensión común al poeta y su lector, otorga los fundamentos para la composición de la trama.

Mimesis II es el campo de la ficción, del *como-sí*, mencionado con anterioridad. Ricoeur se aleja de las limitaciones del análisis aristotélico de la *Poética* que se enfoca particularmente en la tragedia en cuanto al concepto de construcción de la trama y completa su propuesta con un análisis de las estructuras temporales pertinentes.

Dice que *mimesis II* cumple una función mediadora, función que le confiere un carácter dinámico, operativo y a continuación señala tres razones de mediación:

- ya que media entre acontecimientos y una totalidad que configura una historia, lo que es lo mismo, que le da sentido a una serie de incidentes individuales: “la construcción de la trama es la operación que extrae de la simple sucesión la configuración.” (2018, 132);
- integra factores como agentes, motivos, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados, y;
- muestra caracteres temporales propios, son los caracteres temporales, que están implicados en el dinamismo constitutivo de la configuración narrativa, los que permiten a Ricoeur llamar *síntesis de lo heterogéneo* a la trama. Síntesis que da sentido al concepto de concordancia-discordancia expuesto líneas arriba y que corresponde poéticamente con el enigma a la paradoja agustiniana del tiempo. Corresponde en un efecto reflejo ya que combina dos dimensiones temporales: una episódica (representación lineal) y otra configurante, en el sentido mencionado, la

que convierte los sucesos en una unidad. Es este sentido de continuidad lo que responde de forma poética al enigma lanzado por la reflexión de Agustín.

Para completar el proceso de mediación, ahora entre *mimesis II* y *mimesis III* el autor menciona dos rasgos más: la esquematización y la tradicionalidad.

- El esquematismo posee el poder de la síntesis entre entendimiento e intuición produciendo, a su vez, síntesis particulares que permiten la inteligibilidad de la función narrativa.
- La tradicionalidad tiene un juego doble y dialéctico entre la sedimentación y la innovación. La sedimentación nos invita a reconocer formas, tipos y géneros mientras alimenta una fuerza contraria que es la innovación, ésta cuestiona todo lo que la sedimentación identifica como suyo.

Mimesis II en su esencia demanda una tercera fase. Hay que seguir pensando en la relación que fundamenta el despliegue conceptual de la *mimesis*: la mediación entre tiempo y narración. Es en esta tercera fase que la *mimesis* alcanza la dimensión práctica que le da sentido a la narración, cuando se piensa en la labor del lector-espectador. En el mundo del lector se despliega la acción compuesta por el autor y su temporalidad específica.

“No se puede negar que el análisis sea circular. Pero puede refutarse que el círculo sea vicioso.” (2018, 141) La triple *mimesis* es un proceso, como se ha dicho, y es inocultable la auto-referencia: el tiempo se articula en lenguaje que configura y refigura el tiempo. Pero acaso, cabe preguntar, si es posible una circularidad virtuosa. Hay dos perspectivas para acercarse al círculo, indica Ricoeur, la primera

subraya la violencia de la interpretación y la segunda su redundancia. Veamos los argumentos que esgrime el autor para salvar el escollo:

En el primer caso, sabemos que el *como-si* es un engaño, un “artificio literario” dice, un “consuelo frente a la muerte”. Esta honestidad brutal a la altura de Nietzsche, brinda luz sobre la violencia de ese acto de ilusionismo: la consonancia narrativa se impone a la disonancia temporal. A pesar de todo nos inclinamos hacia el orden. Aunque la interpretación violenta no carece de realidad, debemos admitir que la relación es dialéctica, adjudicar la disonancia a la experiencia temporal es una visión parcial del fenómeno: *distentio* e *intentio* se enfrentan en correspondencia sin caer en absolutismos, no hay pleno caos, así como no existe un orden total. Así, el carácter de consonancia de la narración tampoco es extremo. El asombro necesita *distentio*. En cualquier caso, el círculo es inevitable, es la reflexión sobre los límites de la concordancia lo que lo vuelca creativo.

La otra perspectiva es inversa, la redundancia, se ejemplifica diciendo que la *mimesis I* es consecuencia de la *mimesis III* hasta el hartazgo. Esa lectura sería irrefutable sin la intervención de los símbolos, o sea, de las narraciones. No todas las narraciones están contadas, mejor, no todas las narraciones que están contadas cubren cabalmente nuestra necesidad de contarnos y darnos identidad constantemente. Ricoeur expone dos ejemplos no carentes de belleza: el ejercicio de contarse historias ocultas que cuentan otra historia que develaría una identidad en el ámbito psicoanalítico y el ejercicio de un juez que debe escuchar relatos secundarios que se entretajan para dar luz normativa a una historia principal de la que depende una posible condena.

Para caracterizar la *mimesis II*, Ricoeur habla de esquematización y tradicionalidad, conceptos expuestos anteriormente, mediante la lectura recreamos esquemas en forma de estructuras que dan sentido a la sucesión de hechos narrados. En la lectura, la tradicionalidad nos permite distinguir, a modo de guía, hechos que configuran paradigmas que, a su vez, crean expectativa. Hay paradigmas que se refuerzan y otros que se rompen. “El texto sólo se hace obra en la interacción de texto y receptor.” (2018, 148)

En *mimesis III*, se pretende completar la teoría de la escritura con la de la lectura donde el lector recibe, a su capacidad, el mundo que proyecta la obra. Para abarcar tal objetivo, el autor despliega tres presuposiciones:

- la presuposición ontológica de la referencia, donde el lenguaje dice algo sobre algo, ese ejercicio comprende compartir algo, lo que se comparte es una experiencia en el mundo como horizonte por medio del lenguaje. El lector no sólo recibe el sentido de la obra, sino una experiencia y el mundo y el tiempo que se despliega ante ella;
- la segunda presuposición plantea la intersección del mundo del lector con el mundo del texto, esta idea contradice la poética autorreferencial que trata a la obra como una entidad aislada que sólo es lenguaje signifiante capaz de describirse. La intersección debe entenderse en sentido ontológico gracias a la función metafórica del *como-si* que se ha mencionado, la función metafórica de la ficción que metaforiza el ontológico ser-como a un ver-como, así el texto despliega un mundo en el que es posible estar y donde proyectar las posibilidades de ese estar. Así, dice

Ricoeur, “a las obras de ficción debemos en gran parte la ampliación de nuestro horizonte de existencia” (2018, 152);

- la tercera presuposición tiene dos perspectivas, una, apunta al nivel práctico en que se aprehende el mundo, ya que manejamos un cúmulo de pre-significaciones que nos permiten entender la acción narrada para que, al momento de leer, se resignifique esa acción, se re-describa el mundo; la otra, señala la dificultad que representa lo narrado y su relación con lo verdadero. La ficción tiene su propia dimensión de mostrar lo real ficticio, pero la historia tiene como herramienta los hechos sucedidos, esto provoca una complejidad de referencias que el autor plantea desentrañar más adelante.

Para terminar su exposición, Ricoeur, apunta que es el tiempo de la acción el que realmente es refigurado por su representación. La meditación de Agustín abrió el camino a una pluralidad de planos temporales, que además de mostrar la extensión del tiempo de forma cuantitativa se ha demostrado una dimensión cualitativa y, a partir de introducir la perspectiva narrativa, una tensión gradual. Nos dice que, entre los dos extremos, la finitud y la eternidad, se genera esta tensión y que la reflexión sobre la narratividad y el tiempo nos empuja a una meditación profunda sobre la muerte y la eternidad.

2.6 Estructuralismo

En el presente trabajo hemos echado mano del estructuralismo desde el inicio. En la introducción al apartado *1. Conceptos* mencionábamos la intención de mostrar el filme como una estructura narrativa formada por una compleja red de signos. Describimos y conceptualizamos para referirnos a esos signos de una forma

consensuada. Esto nos permitió hablar de un lenguaje cinematográfico, siguiendo el avance semiológico de Metz al aplicar el estructuralismo –la propuesta lingüística de Ferdinand de Saussure- al fenómeno cinematográfico, abrimos la posibilidad de acercarnos al film como un texto. No repetiremos más lo ahí expuesto.

Pero, queda otro aspecto del estructuralismo que no hemos tratado, el que cabe en la propuesta de Ricoeur. En este apartado, seguiremos el eje de la reflexión que hace Pablo Edgardo Corona en su libro *Paul Ricoeur: lenguaje, texto y realidad*. Ya hemos explicado el carácter referencial que el filósofo francés asigna al discurso cuando señala la influencia del lingüista Benveniste, lo que nos aleja del carácter autorreferencial del estructuralismo. Esta asignación presupone un movimiento, un ir más allá de la estructura fija que permite un análisis. ¿Cómo salir de la paradoja? La solución parte de la mediatización del lenguaje que mencionamos como vía de autoconciencia. El lenguaje es capaz de decir cosas nuevas y de decirnos cosas nuevas de nosotros mismos, comprender la estructura del lenguaje nos permitirá descubrir el mecanismo por medio del cual vemos algo nuevo de nosotros mismos. Por eso, el análisis en el segundo momento de la *miemsis* permite el análisis de la estructura. Es nuestra ancla con lo objetivo.

Así evitaremos el escollo de inclinarnos hacia una psicologización extrema en nuestro acercamiento a la obra de Reygadas como lo criticamos en el caso de la narratología de Bordwell.

En este encuentro con el texto se genera un encuentro por el texto. Entonces, es importante la significación y qué se comprende. Hemos ya hablado de algunos estructuralistas y sus propuestas teórico-metodológicas de análisis: el propio Metz,

Barthes, Genette, de los narratólogos Jost y Gaudreault. Podemos usar las herramientas más adecuadas según el tipo de análisis, acercarnos a la estructura por medio de los personajes, de sus acciones, su temporalidad. Lo que descubre la narración, según la propuesta que nos servirá de marco teórico, es un mundo nuevo potencialmente habitable. Este mundo descubre a sí mismo nuevos modos de habitar, lo que implica nuevos criterios, juicios éticos, nos invita a la acción. Esta reflexión (recordemos la adscripción de Ricoeur a una filosofía reflexiva) abre nuevas preguntas: ¿Quién asiste como espectador? ¿Quién cambia cuando mira un film?

Capítulo 3. Identidad, personaje y ética

Para acceder a la dimensión ética en los filmes de Carlos Reygadas continuaremos el camino trazado por las reflexiones realizadas por Paul Ricoeur en su texto *Sí mismo como otro* que reúne una serie de estudios en torno a la identidad y su intencionalidad ética intrínseca. El presente capítulo se divide en cinco apartados que transitan desde una sucinta introducción al problema de la identidad hasta la exposición de lo que Ricoeur considera la ética.

Después de una explicación del problema del sujeto desde la perspectiva de la fenomenología hermenéutica para reflexionar en torno a una identidad, continuaremos con la relación entre la identidad personal y la identidad narrativa. A partir de la equivalencia entre identidad narrativa e identidad del personaje seguiremos la propuesta de Angélica Tornero sobre el análisis del personaje literario que nos permitirá encadenar la hermenéutica narrativa (anteriormente detallada desde los tres momentos de la *mimesis*) con la reflexión del filósofo francés sobre la intencionalidad ética de toda identidad personal (narrada). Y concluimos el capítulo con una breve exposición de lo que Ricoeur considera una dimensión ética.

Al final de este capítulo podremos colegir que el andamiaje teórico-metodológico expuesto nos permitirá analizar la propuesta cinematográfica del cineasta mexicano de manera que podamos interpretarla en su dimensión ética.

3.1 El problema de la identidad

Cuando se propone explicar al «yo», el filósofo se inclina a usar el término *sí* que le permite una profundidad filosófica adecuada para abordar el problema de la identidad que deriva en dos expresiones significativas particulares: la identidad *idem* y la identidad *ipse*. En términos simples, la identidad *idem* es aquella que

permanece constante en el tiempo y que el filósofo identifica con el carácter, con esos rasgos que permiten identificar a alguien de otro. En oposición dialéctica, propone la identidad *ipse* como aquella con posibilidad de cambio o variación que reviste toda identificación de un sujeto a través del tiempo y que Ricoeur ejemplifica con la promesa.

Para acceder reflexivamente a esta identidad inasible el filósofo propone un medio adecuado: la identidad narrativa. Por medio de esta herramienta práctica nos es posible acercarnos a la figura de sí mismo. Es esta identidad narrativa la que no sólo permite, sino que propone una intencionalidad ética.

Ricoeur presenta en el prólogo de esta obra una sucinta revisión de lo que él llama “las *filosofías del sujeto* ... para hacer comprender por qué la disputa del *Cogito* se considerará superada...” (Ricoeur, 2013, XIV). Seguiremos su exposición para contextualizar el rodeo reflexivo del autor en su búsqueda fundamentada en una hermenéutica del sí.

3.1.1 El Cogito como fundamento último

En primer lugar, subraya la importancia del planteamiento del *cogito* cartesiano como fundamento último, como verdad primera. Así, plantea la aparición sincrónica de su contraargumento: el genio maligno con el fin de afianzar, por medio de la duda, la ilusión de alguien que duda y que a partir de esa duda confirma su existencia. La afirmación “yo” de la duda cartesiana se deriva de una proposición que se asume verdadera, de ahí el carácter de fundamento último. Pero ese *quien* es tan real como el genio astuto. Por lo que Ricoeur afirma: “La subjetividad que se

plantea por reflexión sobre su propia duda (...) es una subjetividad sin anclaje...” (p. XIX)

Buscando una certeza más firme, Descartes acude a la existencia de Dios, entonces dada una existencia perfecta es posible atribuir una existencia imperfecta –que duda- para el “yo” del *Cogito*, dice Ricoeur que el “yo” se ve así trasladado a una posición de “segundo rango ontológico.” (Ricoeur, 2013, XX) Así, la divinidad otorga la certeza que no se alcanza únicamente por el “yo”, un “yo” que, por su parte, afirma la existencia inequívoca de Dios: caemos en un círculo, un bucle que se retroalimenta, se retro-fundamenta.

Kant, dice Ricoeur, propone magnificar el problema del “yo” fundamentando toda racionalidad a la entidad en cuestión y despojándolo de cualquier referencia individual, salida que socava la interrelación entre pares, la relación con el sí histórico y responsable.

3.1.2 El Cogito sitiado

El sitio al que nos referimos no es tanto a un lugar como a un ataque. El ataque sin concesiones lanzado por Nietzsche está dirigido al fundamento de toda filosofía: el lenguaje. Nietzsche apunta a las operaciones básicas de referencialidad del lenguaje y recuerda que son “estrategias retóricas ocultas, olvidadas e incluso hipócritamente rechazadas y denostadas, en nombre de la inmediatez de la reflexión.” (p. XXIII) En *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* nos recuerda que el lenguaje es figurativo y mentiroso. Una ilusión consensuada. “Metáforas que se han gastado” cita Ricoeur a Nietzsche.

Así, socavada la certeza de verdad del lenguaje en que se basa la reflexión filosófica, se socava la certeza del *cogito* que se fundamenta en el mismo lenguaje. Dice Ricoeur al respecto: “el propio Nietzsche sería el genio maligno.” (Ricoeur, 2013, XXVI) Siguiendo al taumaturgo iconoclasta, propone una alineación del mundo interior con el mundo exterior como fenómeno, en la cual no habría una pretensión de objetividad sino una labor de esquematización e interpretación. Donde el *cogito* pierde su carácter de excepción y donde el pensar es una ficción, un artificio como resultado de un juego de instintos que pretende un orden. Por lo tanto, apunta, “el «yo» no aparece inherente al Cogito, sino como una interpretación”. (Ricoeur, 2013, XXVIII) Pero, una interpretación dudosa, vulnerable.

3.1.3 Hacia una hermenéutica del sí

Ricoeur afirma: “sería preciso concluir que el «yo» de las filosofías del sujeto es *atopos*, sin lugar asegurado en el discurso.” (Ricoeur, 2013 XXVIII). Con la hermenéutica del sí, el filósofo pretende ir más allá de las alternativas descritas anteriormente. Agrupa en tres rasgos su propuesta que concluye con una exploración de carácter ontológico: en primer lugar, un análisis del lenguaje para ubicar el uso del sí, continúa su exploración con la dialéctica entre identidad *ídem* e identidad *ipse* y concluye con otra dialéctica entre la ipseidad y la alteridad. En el presente trabajo nos centraremos en el segundo momento exclusivamente ya que es el aspecto que atañe para alcanzar el objetivo planteado.

El método propuesto se caracteriza por el rodeo reflexivo e indirecto en oposición al enfoque directo e inmediato del *Cogito*. Se propone rastrear el uso semántico y lingüístico de las posibles respuestas a la pregunta central: ¿Quién?

Para lo cual, se parte de las preguntas específicas: ¿quién habla?, ¿quién actúa? que sirven de guía reflexiva, con ayuda de las herramientas desarrolladas por la filosofía analítica, para desentrañar el alcance filosófico del uso del sí en lugar de un «yo» inasible. Es gracias a este carácter reflexivo del sí que se podrá plantear el problema de la identidad a partir de la dialéctica entre identidad *ídem* e identidad *ipse*, situadas en los dos extremos del fenómeno identitario situado en el tiempo. Y, como consecuencia de esta relación dialéctica, se retoma la noción de identidad narrativa propuesta como corolario en *Tiempo y narración* que nos permitirá abordar la dimensión ética de una narración, en este caso particular, de un film. Recordemos la referencia a la *mimesis* como acción narrada.

La unidad temática de estos estudios es la acción humana y se pretende – en conjunto- como una filosofía secundaria después del fracaso del *Cogito*. Aquí, la acción no anhela ocupar el lugar primordial del *Cogito*, sino que sirve de objeto y pretexto para la reflexión sobre sí.

Ricoeur cierra el prólogo de su libro con una última aclaración, otro rasgo más de la distancia de la hermenéutica de sí con las filosofías del sujeto. Este rasgo concierne a la búsqueda de certeza, para lo cual se plantea el concepto de *atestación* que surca el conjunto de estudios que componen el *Sí mismo como otro* como aspiración de verificación (modo «aléthico» dice Ricoeur). La *atestación*, como la certeza del «yo», es *átomos*. por lo que debe vincularse con una manera de *creer-en*, es un testimonio al cual se le otorga cierto tipo de *crédito*. El crédito es confianza y la confianza es poder, el poder que emana del ¡aquí estoy! que surge, a su vez, de la conciencia moral. Esa que refrenda su identidad cuando cumple su palabra. Así, “la atestación puede definirse como la seguridad de ser uno mismo

agente y paciente” (Ricoeur, 2013, XXXVI) y esta definición permite responder – aunque de manera vulnerable- la pregunta *¿Quién?*

3.2 La identidad personal y la identidad narrativa

Después del rodeo reflexivo, con ayuda de la filosofía del lenguaje para acercarnos al *sí* que habla y de la filosofía de la acción para acercarnos al *sí* implicado en la acción, podemos cuestionarnos por la dimensión temporal que rodea tanto al agente como al acto. Ya que es la dimensión temporal la que nos permitirá hablar de una *identidad personal*, que tome en cuenta tanto la historia como el potencial del agente.

Aquí surge la pertinencia de la propuesta del filósofo francés de distinguir entre mismidad e ipseidad que, gracias a la teoría narrativa, alcanza un pleno desarrollo. Como mencionamos en el apartado anterior, “la comprensión de *sí* es una interpretación; la interpretación de *sí*, a su vez, encuentra en la narración, entre otros signos y símbolos, una mediación privilegiada.” (Ricoeur, 2013, 107) Así, la teoría narrativa permitirá la constitución del *sí*. Una vida es una sucesión de acciones, acciones que se narran, se entretajan en narraciones.

La descripción de la identidad personal se fortalece mediante los dos conceptos que se confrontan y de los que ya hemos hablado: la mismidad y la ipseidad.

Enfoquemos, en un primer momento, la atención en el concepto de mismidad. La mismidad, según Ricoeur es un concepto de relaciones; relación *numérica* que permite identificar a uno entre muchos, permite reconocer; relación *cualitativa* que permite apreciar similitudes y diferencias entre sujetos; y, la relación de *continuidad ininterrumpida* que permite identificar al mismo en el transcurso del tiempo aun

cuando sufra cambios, cambios pertinentes en el tiempo como crecer, envejecer, desarrollarse. Para asegurar la identidad, de este conjunto de relaciones podemos concluir en un principio que es la *permanencia en el tiempo*.

Cuando hablamos de una identidad que permanece en el tiempo, Ricoeur piensa como ejemplo en el carácter, el carácter son aquellos rasgos que permiten identificar a un individuo en el tiempo. El carácter mantiene las tres categorías de relación que acabamos de describir. Ahora veamos detalladamente la dimensión temporal: podemos vincular esta disposición de rasgos con las *costumbres*, como se comprenderá, tienen una dimensión temporal ya que las costumbres fueron adquiridas. Por otro lado, podemos vincular los rasgos con lo que Ricoeur llama *identificaciones adquiridas* como los valores, normas, héroes en los que un individuo se reconoce. Las costumbres se adquieren las identificaciones se asumen.

Dada la explicación de permanencia en el tiempo vemos cómo se pueden traslapar la identidad *ídem* con la *ipse*. Basta con que el individuo “sostenga lo dicho” para que la ipseidad se mantenga del mismo polo identitario que la mismidad, aquello que no cambia. Pero, es esta noción la que permite, al mismo tiempo, diferenciar entre los dos polos identitarios. Es en la promesa donde la ipseidad se sobrepone a la mismidad, permitiendo la posibilidad, la potencia de seguir siendo sí. Este punto es importante porque permite la incursión de la identidad narrativa justo en medio del espacio entre esos dos polos.

Repetimos para aclarar: la identidad narrativa oscilará entre la permanencia en el tiempo donde *ídem* e *ipse* se confunden y entre la posibilidad, la potencia del *ipse* alejado del *ídem*.

3.3 El sí y la identidad narrativa

Según Ricoeur, “la verdadera naturaleza de la identidad narrativa sólo se revela en la dialéctica de la ipseidad y de la mismidad.” (Ricoeur, 2013, 138) Y, es esta identidad narrativa la que “representa la principal contribución de la teoría narrativa a la constitución del sí.” (Ricoeur, 2013, 138) Veremos cómo la construcción de la trama permite integrar tanto la permanencia como el cambio. Después, mostraremos cómo se despliega la dialéctica de la mismidad y de la ipseidad en los personajes agentes de la acción narrada.

Dice Ricoeur: “La identidad, entendida narrativamente, puede llamarse por convención del lenguaje, identidad del personaje.” (Ricoeur, 2013, 139) Si atendemos a lo dicho con anterioridad, estaremos de acuerdo en que las narraciones son acciones entramadas y estas acciones implican un agente que llamamos personaje. Por lo tanto, la identidad narrativa se equipara con la identidad del personaje.

Recordemos ahora la propuesta de identidad descrita en *Tiempo y narración*, ésta se caracteriza primordialmente por su carácter dinámico donde concurre la concordancia, como el orden que hace comprensible el relato y la discordancia, comprendida como los golpes de la fortuna que trastoca ese orden amenazadoramente sin llegar a quebrarlo.

En esta dialéctica, “concordancia discordante” dice Ricoeur, concurren la identidad y la diversidad, mas, como el personaje es parte funcional de la trama, es el mismo personaje el que es entramado. Mientras la historia se va desplegando, el carácter del personaje lo hace intrínsecamente. “La secuencia elemental de un relato contiene ya esta correlación” (Ricoeur, 2013, 143) Desde este aspecto fundamental, aparece una dicotomía central que identifica al agente del paciente

que es quien sufre los efectos de las acciones realizadas por el personaje actante. Es decir, estas acciones tienen una repercusión. Esto es importante porque nos permitirá, más adelante, valorar las acciones y así acceder a la dimensión ética de la narración.

Es aquí donde la mediación de la narración se hace presente para comprender mejor al sí, ya que es mediante la narración que pueden contestarse las preguntas con las que se pretendió seguir el rastro de la identidad personal a partir de las preguntas ¿quién habla?, ¿quién hace? y sus derivadas ¿por qué? y ¿cómo? La narración las contesta, encadenadas en el relato, entramadas como acciones. Conviene repasar que la narración no pretende resolver aporías (temporales, del sujeto) especulativamente, sino que narrativamente las vuelve “productivas en otro registro de lenguaje”. (Ricoeur, 2013, 146)

Ahora, veremos que la función mediadora de la narración permite acercarse con nuevas herramientas a la dialéctica de la mismidad y de la ipseidad. Mediante la potencialidad abierta de la identidad *ipse* se puede observar un fenómeno que Ricoeur nombra: *variaciones imaginativas*. Así, compara a la literatura con un enorme y variado laboratorio de identidades que se ven generadas por la acción dinámica de la *concordancia discordante*. En la realidad, la dinámica de esta dialéctica es limitada en comparación con el universo literario donde las variaciones se generan en la imaginación.

Después de este recorrido podemos observar que la teoría narrativa tiene una función de enlace entre la teoría de la acción (que permite la adscripción de un agente a la acción) y la teoría ética (que valora las acciones). Para ampliar esta perspectiva, Ricoeur propone una revisión al concepto de acción.

La definición de la acción contempla una intención, un objetivo, un logro. Se hace algo para alcanzar otro estado. Tomando en cuenta este aspecto de las acciones podemos ver que existe la posibilidad de encadenamiento de estas acciones e intenciones, así podemos identificar causas y finalidades. Además, hay acciones subordinadas, si tomo agua, me acerco un vaso, un recipiente con agua, sirvo agua en el vaso... Y, por otro lado, está la alineación de la acción con un sentido, como las acciones particulares realizadas en un juego donde hay reglas establecidas y una finalidad general. Existe, además, el aspecto de interacción que describe la relación entre agentes que derivaría en una interacción entre varios agentes y varios pacientes.

Esta complejidad descrita sucintamente no genera escenarios narrativos por sí misma, sino que caben en una explicación que Ricoeur llama prenarrativa y cuya función narrativa expone en el momento de *mimesis I*, ya descrito en su momento.

Hay, además, un grado más elevado de agrupar las acciones que nos permitirá alcanzar la dimensión ética. Es el que nos permite formar conjuntos de acciones como, por ejemplo: la vida profesional, la vida académica, la vida social o de esparcimiento. Es en este grado de análisis que podemos asignar proyectos a estos conjuntos. Este grado, también, permite avanzar en la noción de comparar la vida con un relato al otorgarle valores teleológicos a estos conjuntos de acciones. Es en la riqueza de las *variaciones imaginativas* que provoca la literatura o el cine donde mejor apreciamos la eficacia del medio para fungir como un laboratorio de identidades.

Ahora, es cuando la vida puede agruparse en una intencionalidad y proyectarse en potencia. Proyección donde influyen deseos, temores, capacidades

conscientes o inconscientes. Es “precisamente, debido al carácter evasivo de la vida real (que) necesitamos la ayuda de la ficción para organizar ésta última retrospectivamente en el después” (Ricoeur, 2013, 164) con la reserva de que esta ayuda puede ser “provisional” y “revisable”.

El ser humano, dice Ricoeur, tiene formas de evaluar mediante la imaginación y la fantasía. Es cuando esquematizamos narrativamente que podemos fundar puntos de apoyo para poner a prueba distintas posibilidades que definan nuestras decisiones. Así, propone la implicación ética de la función narrativa. Esta implicación ética está fundamentada eminentemente sobre la identidad *ipse* que ya habíamos descrito con la figura de la promesa, la cual de forma indirecta ya contiene una carga ética como valorización de una manera de comportarse: en el mantenimiento de sí, en el *estar ahí* para otro. Es decir, la persistencia de la promesa nos arroja a la responsabilidad ética.

Repitamos que la identidad narrativa es un medio situado entre la identidad *ipse* (potencialmente mutable) y la mismidad (cuyo carácter se mantiene en el tiempo). Tiene dos funciones que se despliegan en el tiempo mediante la *concordancia discordante*: generar las *variaciones imaginativas* y mantener unidos los dos polos mutable-constante.

En este caso, las variaciones imaginativas se ven limitadas por una especie de imaginación ética que antepone el deber a los instintos. Y de la que depende el juicio al personaje literario: será admirado o detestado en su devenir. Así, la narración propone una visión del mundo con carga ética induciendo una valoración, una perspectiva crítica del mundo y de sí mismo.

3.4 Personaje literario

Como mencionamos en el apartado anterior la identidad narrativa se equipara con la identidad del personaje. Ahondemos en el concepto siguiendo las consideraciones teórico-metodológicas propuestas por Angélica Tornero en su libro *El personaje literario: historia y borradura*.

Regresemos un poco para subrayar algunos puntos. La identidad surge de la narración, de la configuración de acciones realizadas por un sujeto, un personaje. La identidad *idem* está ligada con el carácter que se mantiene en el tiempo y la identidad *ipse* está abierta a la potencialidad, al cambio, ejemplificada con la promesa o compromiso. Es la potencia de la promesa la que nos lanza a la dimensión ética.

Un estudio sobre la dimensión ética en una narración pasa inevitablemente por el análisis del personaje. Lo que nos permite asir la identidad de un personaje son sus acciones. Por lo que, podremos acercarnos al personaje como una categoría narrativa, “es posible plantear interesantes hipótesis, al explorar la relación entre la configuración de la trama narrativa y los personajes. Esta aproximación puede ser complementaria a la exploración de la identidad de los personajes literarios.” (Tornero, 156)

Dice Tornero que “la identidad de los personajes es dinámica” (Tornero, 159) porque la configuración de acciones está sujeta a las contingencias que propone la concordancia discordante del *mythos*, la configuración de la *mimesis II*. Pero, es reconocible en su identidad narrativa que media entre la mismidad y la ipseidad.

Como primer paso -expone Tornero- debe identificarse la relación de la trama con el carácter del personaje. Debemos identificar si el personaje se integra a una historia donde el devenir es lo importante, es decir, la trama puede estar por encima

de los personajes y éstos no sufrir modificaciones importantes que desvíen el transcurso de los eventos. En segundo lugar, debemos identificar las situaciones límite que pongan en riesgo el carácter e identificar la manera particular de enfrentar la amenaza y resolver los conflictos. (Torneró,163)

La estructura temporal del relato es imprescindible para identificar la relación entre trama y personaje. Las vanguardias trastocaron la tradición realista de personajes que se mantienen en el transcurso del tiempo buscando nuevas estructuras de espacio-tiempo. Las propuestas novedosas trataron de involucrar al lector con propuestas inconclusas o fragmentarias, dejando al lector la tarea de buscar coherencia narrativa, temporal y coherencia en la identidad de los personajes.

Seguimos la exposición de Torneró: Estas vanguardias subrayaron la importancia de las imágenes frente a la coherencia buscando provocar emociones e intuiciones en el lector. Aquí, cabe recordar a Ricoeur y su propuesta sobre la capacidad de las narraciones de una re-definición metafórica de la realidad. Proceso de interpretación que arroja al lector a una dimensión ontológica.

Las narraciones contemporáneas exploran las dimensiones temporales más allá de una sucesión de acciones, exploran tiempos subjetivos, provocando cuestionamientos fundamentales. Preguntarse por la identidad del personaje es reunir las herramientas metodológicas que nos permitan una reflexión en la dimensión ética de la narración. En la actualidad, las narraciones imponen un reto al lector que no sólo cuestiona y valora a personajes, sino que se cuestiona y re-valora a sí mismo.

En este sentido, dice Tornero, “se trata, abiertamente, de borrar, de trazar dialécticamente la borradura del personaje.” (Tornero,175) Para poder acercarnos a el fenómeno propone explorar las acciones para descubrir las interrupciones o discontinuidades temporales. Descubrir las motivaciones y repercusiones de las acciones en toda su complejidad. “Hay que considerar acciones del pensamiento, de los afectos, así como no acciones o interrupciones.” (Tornero, 188)

3.5 La intencionalidad ética

Habiendo expuesto la intencionalidad de las acciones como característica innata podemos abordar la dimensión ética que regirá el enfoque del presente estudio. Seguiremos la exposición que hace Ricoeur de lo que denomina “la intencionalidad de la «vida buena» con y para otro en instituciones justas.” (Ricoeur, 2013, 176)

3.5.1 La «vida buena»

En primer lugar, exploraremos el concepto de «vida buena» como objetivo primordial de la intencionalidad ética. Toda ética usa, de un modo u otro, el adjetivo bueno y este sirve como guía en la elección de cursos de acción. Ricoeur reconoce la herencia aristotélica en dos puntos básicos: un anclaje fundamental del objetivo de la «vida buena» en la *praxis* y la teleología interna a la *praxis* como principio estructurador del objetivo de la vida buena.

En el libro VI de la *Ética a Nicómaco*, Aristóteles propone un modelo de deliberación, una deliberación que debe ser conducida por la *phrónesis*, por la sabiduría práctica. Y, hablando del actuante, quien elige el camino de la sabiduría práctica es el *phrónimos* o el hombre de juicio sabio. Es en el vínculo entre *phrónesis*

y *phrónimos* que se halla la enseñanza más valiosa y este vínculo adquiere sentido cuando “el hombre de juicio sabio determina al mismo tiempo la regla y el caso, aprehendiendo la situación en su plena singularidad.” (Ricoeur, 2013,180) Aquel que actúa lo hace con una intencionalidad dirigida por su particular concepción de lo bueno. Así es como funciona la teoría narrativa de enlace entre la acción y la ética.

Ahora, para explicarnos toda práctica debemos reconocer que ésta está conformada por reglas que la delimitan. Cuando pensamos en un bien hacer tenemos que fundamentar la elección en ciertas normas y el bien hacer remite a la excelencia. Excelencia que se define en comparación con el resultado del trabajo realizado por maestros y expertos. Estos patrones de excelencia se vinculan de manera inmanente a la acción cuando se estima al autor del resultado excelso hacia una estima de sí en un movimiento reflexivo.

A continuación, reflexionemos sobre el término vida. Ya mencionamos en el apartado anterior cómo podemos aglutinar un grupo de acciones para hablar de un sentido en común, recordemos los términos vida académica, vida profesional, etc. Así podemos darle un cauce narrativo a este sentido en común de acciones fragmentarias.

Además, es pertinente volver a subrayar que la unidad es una cualidad que otorga la capacidad narrativa. Así, “el sujeto de la ética no es otro que aquel a quien el relato asigna una identidad narrativa.” (Ricoeur, 2013, 184) Cuando la narración entrama en la composición actos individuales, cuando el *mythos* da concordancia a lo discordante se crea la unidad a la que nos referimos como se explicó en el apartado dedicado a *mimesis II*.

En esta unidad narrativa de intenciones y causas entre un cúmulo de casualidades se encuentra el personaje que tiene una intencionalidad inmanente que dirige su acción. Para que este personaje dirija sus decisiones hacia la «vida buena» debe hacer una labor de interpretación doble: una interpretación de sus acciones y una interpretación de sí mismo que le permita buscar una perspectiva adecuada que medie entre lo mejor para su vida como conjunto y las decisiones particulares en un momento dado.

La interpretación de la acción es una interpretación de sí mismo, así el personaje puede, mediante la estima de sí, mediante la búsqueda de su propio bien, provocar un conflicto de interpretaciones.

3.5.2 ...con y para el otro...

Sigamos a Ricoeur en su propuesta ética: “aspirar a la verdadera vida con y para el otro en instituciones justas.” (Ricoeur, 2013, 186) Situando el segundo momento en la relación del sujeto con y para otro, el filósofo francés propone un concepto original que nombra *solicitud* para definir la fenomenología de la estima de *sí mismo como otro*. La reflexión que despliega Ricoeur abarca unas cuantas páginas de un capítulo del libro que nos incumbe, pretender explicarnos en pocas líneas conceptos que son resultado de una compleja búsqueda filosófica resulta un tanto infructuoso.

Para el objetivo del presente estudio intentaremos señalar los aspectos más relevantes de esta búsqueda como guía teórico-metodológica para poder continuar el camino trazado. Intentaremos hacer justicia, pues, de justicia se habla cuando se

piensa la relación de un sujeto con otro. Y más aún, cuando se habla de una relación ética.

La amistad como ejercicio deja ver una carencia. En la reflexión de la estima de sí hallamos una falta, y es esta falta la que nos empuja, nos solicita a satisfacerla con la presencia de una amistad. Como mencionamos al final del apartado anterior: “la estima de sí es el momento reflexivo originario del objetivo ético de la vida buena.” (Ricoeur, 2013, 195). La amistad añade la idea de reciprocidad, de igualdad, por lo que antes de la justicia está la amistad, un intercambio recíproco elegido en la intencionalidad de la «vida buena». No puede haber acción buena sin tener consideración por el otro.

La solicitud no es un deber, la solicitud se aleja de la norma moral, pertenece a la dimensión ética, permanece ligada a la estima de sí. Por lo cual, la solicitud está conformada en gran medida por sentimientos que nos hacen caer en el ámbito de la responsabilidad. Como efecto de la influencia de esta solicitud en la estima de sí podemos vernos como uno más, esto es como un otro entre los otros. La reciprocidad resultante de la amistad permite un análisis en varios elementos: reversibilidad, insustituibilidad y similitud.

La reversibilidad se fundamenta en el lenguaje: “cuando digo «tú» a otro, él entiende «yo».” (Ricoeur, 2013, 201). La insustituibilidad se refiere a las personas que son irreemplazables en el afecto, así como la estima de sí me hace insustituible para el otro. El intercambio entre estima de sí y solicitud permite hablar de similitud, a la estima de sí procede la estima del otro por medio de la solicitud. El otro tiene (igual que el sí) una intencionalidad, un cúmulo de motivos, preferencias, fines que

pueden confluir o confrontarse. Estos conceptos nos permitirán analizar la dimensión ética de las interacciones entre personajes dentro de la narración.

3.5.3 ...en instituciones justas

“La institución como punto de aplicación de la justicia, y la igualdad como contenido ético del sentido de la justicia...” (Ricoeur, 2013, 202) Esta frase guía la investigación filosófica de Ricoeur para acceder al tercer nivel de la intencionalidad ética. Revisamos el nivel individual con la vida buena y el nivel interpersonal con la solicitud que nos empuja a un otro. Ahora, lo haremos a nivel social donde interviene un tercero, un individuo anónimo, sin rostro.

Ricoeur define institución como “la estructura del vivir-juntos de una comunidad histórica” (Ricoeur, 2013, 203), estructura que fundamenta, siguiendo a Arendt, en un poder repartido en la comunidad, en oposición a la perspectiva weberiana de dominación.

Apunta la atención a dos conceptos en los que debemos reparar para comprender la dinámica de una autoridad que reparte equitativamente: Uno es la idea de pluralidad y el otro es la idea de concertación. En cuanto al carácter de pluralidad, señala la proyección temporal mediante la duración, la duración del poder se sustenta en la institución que detenta la autoridad a través del tiempo. Por otro lado, la concertación hace posible la unidad, una unidad precaria en su duración, inasible en tanto pública, pero con el poder suficiente de manifestarse desde su fundación.

Ahora, para explicar la justicia debemos remitirnos a la igualdad y el término medio (*mesotés*). Hay dos términos de lo justo -dice Ricoeur- uno es lo bueno y otro

es lo legal. Nos centraremos en la dimensión ética representada por lo bueno y dejaremos de lado lo legal que se fundamenta en la norma moral. Lo bueno de la justicia se percibe eminentemente por su negatividad: lo injusto que abunda entre lo escaso que es lo justo. Lo injusto es lo inequitativo, lo desigual y procura una falta de equilibrio (*mesotés*) en la distribución “de funciones, tareas, ventajas e inconvenientes entre los miembros de la sociedad.” (Ricoeur, 2013, 209) Esta distribución justa garantiza la cohesión en los tres niveles de la ética: el individual, el intrapersonal y el social. Lo justo en colectividad duradera nos otorga herramientas para analizar la dimensión ética del entorno social en el que el personaje actúa.

Capítulo 4. Interpretación de la obra cinematográfica

En el primer inciso expongo un esbozo de la propuesta teórico-metodológica que he usado para la interpretación, la cual forma parte del aporte de este trabajo. En el segundo, expongo aspectos que defino como generales porque están presentes en las películas analizadas; son importantes estéticamente, pero no inciden directamente en la construcción de las identidades de los personajes. En el tercero, interpreto la primera película: *Japón*; en el cuarto *Batalla en el cielo* y así sucesivamente, una por inciso.

He decidido dejar de lado la interpretación de *Post Tenebras Lux*, la cuarta película del director, por la complejidad de la estructura narrativa. Una línea narrativa fragmentada provoca la sensación de estar mirando un álbum de viñetas en donde el *mythos* o la trama no tiene una estructura clásica ni realista. Por lo que no es fácil identificar la temporalidad de los hechos. Esta complejidad -junto con detalles técnicos, como el uso de un gran angular para la foto- acerca el plano al espectador en un doble sentido: por un lado, genera extrañeza provocando una sensación de irrealidad, una suerte de onirismo o juego de espejos mnémicos. Por el otro, asomarse a viñetas personalísimas ligan al espectador a una intimidad que linda con la ternura absoluta, una atmósfera envolvente.

La propuesta estética del director hace difícil identificar una identidad *ipse* o *idem* ya que el personaje principal no se compromete a nada. Bueno, puedo aventurar que se compromete indirectamente a dejar de ser como es, violento e iracundo, lo que nos deja con una especie de *contra-promesa* (concepto que debería desarrollarse).

La exploración de la película fluye a la naturaleza del mal, a su impacto en la vida de los personajes y al azar que define la relación de nuestra naturaleza -como sustrato del mal- con otros seres humanos y con el devenir de la vida misma.

Vemos lo que es, pero también lo que pudo ser, en un salto diegético que nos sitúa, como espectadores, en otra realidad. El filme no alude a nuestra realidad, sino que nos cuenta un relato más cerca a la fantasía, esta es una intención clara y patente. Este filme es una exploración del mal en la naturaleza humana mediante un fascinante despliegue cinematográfico que rebasa la metodología aquí propuesta.

4.1 A manera de preludio: un esbozo teórico metodológico.

Recordemos que para realizar este proceso interpretativo me acerco a los filmes analizados de Carlos Reygadas como un fenómeno estético dialogal conformado en una estructura narrativa formada de un cúmulo de signos interactuando entre sí. En el Capítulo 1 he enumerado y definido conceptos que sirven para nombrar las herramientas propiamente fílmicas: composición de cuadro, posición y movimiento de cámara, planos, sonido, luz, elementos narrativos, personajes y acciones. Herramientas que permiten describir los planos que se agrupan en escenas y, por su parte, estas que se agrupan en secuencias. El análisis estructural, por lo tanto, se enfoca en descubrir y describir las interrelaciones de los signos en la obra y sus distintos niveles de relación.

Dado lo cual, en el Capítulo 2 expuse los fundamentos filosóficos que permiten transitar de un acercamiento fenomenológico a uno hermenéutico. Es en este capítulo donde expongo sucintamente las tres fases de la teoría narrativa de

Ricoeur: la triple mimesis: *mimesis I*, la prefiguración; *mimesis II*, la configuración; y *mimesis III*, la refiguración.

La prefiguración alude a la pre-comprensión del mundo de la acción. Esta precomprensión sirve de base para desplegar una composición: en sus estructuras inteligibles, sus recursos simbólicos y su carácter temporal. Son características comunes que permiten la comprensión del obrar humano y su estructuración y agrupadas en tres niveles son: los rasgos estructurales, simbólicos y temporales. La configuración es el campo de la ficción y tiene una función mediadora de carácter dinámico. Mediación por medio de una estructura tradicional -la obra- entre *mimesis I* y *mimesis III*. En un tercer momento, tenemos la refiguración, la recepción por parte del lector-espectador, una interacción, un diálogo. Por esta razón, es fundamental la exposición de la perspectiva fenomenológica.

Lo que descubre la aplicación metodológica del marco teórico de la triple *mimesis*, es un mundo nuevo potencialmente habitable. Especula sobre la existencia de un antes y un después de la obra en sí. Especula sobre un diálogo y un lugar en el mundo. Nos permite ir más allá de la estructura fija y proyectarnos - como espectadores- en el devenir ficticio por medio de la metáfora -el *como si*- y la imaginación hasta alcanzar un plano ontológico.

Esta invitación abre la puerta al cuestionamiento de las causas y las consecuencias de las acciones en donde el lector-espectador se verá inmerso. Este cuestionamiento dará pie a la pregunta por la identidad. Ricoeur justifica con un rodeo que va de Descartes a Nietzsche la posición lingüística del yo y su posibilidad reflexiva a partir del discurso. Propone el *sí* como esta figura narrada que permite la interpretación. Aquí cabe la teoría de la identidad *idem*, que no cambia y la identidad

ipse, que cambia con respecto a sí misma. La identidad *idem* no se modifica en el tiempo y la *ipse* sí, a partir de las experiencias con otros en ciertas situaciones. Es importante también señalar que Ricoeur propone a la promesa como imagen de referencia para saber si, a pesar de los cambios, el personaje que se compromete cumple o no con la palabra dada, si sigue siendo el mismo que prometió o es otro. Dicho de otro modo, aun cuando el personaje cambie, hay algo que permanece en él, que le permite que los demás lo reconozcan, y también se reconozca a sí mismo.

Esta elaboración narrativa permite identificar a los personajes que participan, sus acciones y especular sobre sus causas y sus repercusiones. Analizando la identidad de los personajes con las consideraciones presentadas por Angélica Tornero en la obra *El personaje literario: historia y borradura* podemos acceder a la dimensión ética de los personajes al cuestionarnos su accionar en la trama propuesta y a partir de la recepción por el espectador como argumentamos con anterioridad. El Capítulo 3 está consagrado a la exposición de los aspectos teóricos que sustentan esta perspectiva.

En este Capítulo 4 utilizo el análisis estructural -elaborado con anterioridad- para abrirme paso hacia la interpretación. Es decir, ya no describo todos los detalles estructurales para justificar la interpretación. Esta labor interpretativa tendrá la intención de aclarar la configuración de los personajes principales inmersos en una trama, en una serie de acciones interactuando con otros personajes, para enfocarme en su identidad -*idem* o *ipse*- y las herramientas filmicas desplegadas para que el espectador tome una perspectiva definida intencionalmente por el narrador-director. Trataré de interpretar, con herramientas plenamente identificadas

en la estructura, la potencia significativa y el efecto dialógico del discurso fílmico para acceder a la dimensión ética en la obra que nos incumbe.

4.2 Generalidades

El objetivo del presente capítulo es exponer la construcción y el devenir de la identidad de los personajes en cuatro de las cinco películas que forman el conjunto de la obra de Carlos Reygadas hasta el momento de la elaboración del actual estudio. Esta exposición nos permitirá interpretar esta configuración en el sentido refigurante que, por su parte, elaborará el espectador para reflexionar sobre el carácter ético de la filmografía. Para ello, se registra una interpretación particular por cada película tomando en cuenta sus características propias y siguiendo el orden cronológico en que fueron filmadas: *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005), *Luz silenciosa* (2007), *Nuestro tiempo* (2018).

Trataré de señalar específicamente cómo es que el director configura la narración fílmica y cómo el espectador podría refigurar estas particularidades, siempre apuntando a la constitución de la identidad narrativa de los personajes. La identidad será definida por las acciones del personaje en su entorno y por las acciones que afectan a los otros personajes, estará definida por su postura ante las circunstancias de la trama, su reacción ante los cambios y los embates del destino. Como he mencionado, en las páginas 33 a 35, según Jost y Gaudreault en su texto *El relato cinematográfico*, el director de cine funge como narrador fílmico ya que es quien decide las particularidades formales que conforman la obra (lo que llamamos en su momento *Espacio fílmico* y *montaje*, en los apartados 1.1.1 y 1.1.2) y su uso es claramente intencional. Estas particularidades definen el estilo personal del

director para mostrar en la obra una narración fílmica, un estilo que es meticulosamente planeado y evolucionará con el tiempo.

Antes de entrar en materia, como primer aspecto de la propuesta metodológica que me propongo desarrollar, me parece importante detallar peculiaridades cinematográficas generales desplegadas que, aunque no son centrales para alcanzar el objetivo planteado, es importante abordar para, con ellos, construir un marco estético que les otorgue la consistencia que merecen a aquellos aspectos más técnicos y particulares.

Aspectos generales en los que evitaré ahondar demasiado porque su análisis no coincide con la finalidad de este trabajo. Profundizar colocaría en la centralidad a particularidades que no intervienen directamente en la búsqueda del objetivo principal de este trabajo que es alcanzar la dimensión ética de los filmes, pero son lo suficientemente importantes para apuntalar la narración fílmica y permiten subrayar elementos para la conformación de la identidad de los personajes. Cuando sea necesario, señalaré la importancia de estos en el apartado específico. Las generalidades a las que aludo son: el tiempo, los elementos alegóricos o metafóricos, las opciones de iluminación: luz natural y artificial, y de sonido, especialmente la música.

En relación con el tiempo, hay que señalar que no me extenderé en cuestiones filosóficas, aunque la importancia estética es evidente y daría pie para una exploración teórica más amplia. Dejaré de lado esta perspectiva, ya que dicho abordaje requiere recursos de los que no se dispone actualmente.

Para delimitar, me enfocaré en señalar aspectos del tiempo fílmico. Especialmente haré énfasis en los planos largos, los cuales son característicos de

los filmes que analizamos y caracterizan el estilo de Reygadas. El tiempo entre corte y corte es amplio en oposición a los planos cortos que se usan para generar un efecto de aceleración y para mostrar acciones vertiginosas. El uso del tiempo fílmico de esta peculiar manera provoca en el espectador el efecto de una experiencia contemplativa que empuja a la reflexión y a la introspección.

El director va más allá con su tercer filme: *Luz silenciosa* (2007). Pasa del uso del tiempo como recurso fílmico, como una herramienta potencial del montaje, a el uso del tiempo como signo. En esta película, será un elemento dentro de la narratividad. Al inicio de la película se muestra un amanecer desde el cielo oscuro alumbrado por las estrellas. Al final del filme, con un ocaso cierra circularmente, cíclicamente. Estas escenas están alteradas. El amanecer y el ocaso que vemos no corresponden cronológicamente con la experiencia real, la cámara está acelerada para hacer de los fenómenos aludidos una experiencia más corta a la natural. La referencia tiene múltiples implicaciones al tiempo en sí mismo que, por un lado, apunta a un tiempo cósmico y que, por otro, acelerado traslada la narración a un ámbito fantástico, irreal. Además, el sonido de pájaros en tiempo real provoca una tensión entre la realidad experimentada por el espectador y la realidad diegética.

La escena que sigue a esta apertura es la presentación de la familia de Johan, al interior de su casa, el plano que sirve de transición muestra un reloj de pared mientras escuchamos el *tic tac* que nos arroja del tiempo estelar al tiempo humano. Al final de la escena, Johan detiene el reloj. Al término del filme, será su padre quien lo eche a andar de nueva cuenta. Actos enigmáticos con múltiples posibilidades semánticas. Podemos leerlo de una forma literal y entender que Johan no quiere saber más la hora o podemos buscar un significado más complejo y

explorar la idea de que Johan pretende detener el tiempo. Esta lectura enriquece la trama, involucra al espectador y abre posibilidades semánticas generando una tensión entre lo que nos muestra el director y lo que comprendemos conforme se nos presenta la propuesta fílmica. No cabe soslayar la importancia del tiempo y su devenir en la narración, sus consecuencias impostergables, aun cuando la narración sea aparentemente lineal y tienda a lo fantástico u onírico. El tiempo toma un lugar dentro de la narración además de su función fílmica dada por el montaje y la función secuencial. Regresaré al tema en el apartado correspondiente.

Otro aspecto general importante es el uso de elementos dentro de la puesta en escena como signos que remiten a significados más allá de lo evidente. Se podría definirlos como elementos alegóricos o metafóricos. Su poder se puede intuir si se recuerda el uso de lo metafórico para entender la teoría narrativa de Ricoeur: con apoyo en la imaginación, el relato ficticio funciona como una metáfora y redefine la realidad. Aquí, se abre un campo amplio para la elaboración teórica, que, como el caso del tiempo, lo dejaré para otra ocasión donde se pueda extender los alcances. Seguir la ruta de la potencia metafórica en sí misma, nos alejaría de los objetivos del presente trabajo. Eso no me excusa de señalar su uso reiterado para apuntalar y encauzar la narración y, por lo tanto, desarrollar la identidad de los personajes.

Por ejemplo, el motor de un vehículo como metáfora de la complejidad subjetiva de los personajes es uno de esos elementos recurrentes que no solo complementan la descripción, sino que la llevan a otro plano cognitivo. Podemos decir con Ricoeur, que redefinen la realidad del espectador acercándolo a las propias orillas ontológicas. He expuesto con anterioridad cómo -según Ricoeur- la

función metafórica de las narraciones redefine la realidad del espectador usando la imaginación como vehículo regio (apartado 2.3, pp. 48 y 49). Redefinición que temple la existencia en sentido ontológico. Esta es la función metafórica que sirve de eje al presente trabajo. El poder de las metáforas como técnica cinematográfica quedará en segundo término.

En el mismo sentido, se puede hablar de la luz y la música. En el caso de la música, su momento no es tan directo como los elementos metafóricos, es un poco más marginal, es intrínseco a la puesta en escena. Su incidencia es más complementaria, acompaña la narración enriqueciéndola, no redefine, sino que dirige la atención del espectador a ciertos lugares no explícitos en la trama. De tal manera, son parte del entramado sin ser fundamentales semánticamente. Aun así, se puede identificar su intención o significado subterráneo. Significado que no se devela plenamente de inmediato sino al investigar la autoría de las piezas, posteriormente. No conocer en el instante al compositor y su referencia musical no impide la experiencia estética. Conocerlos la amplía.

Por supuesto, hay música que acompaña elementos metafóricos como los momentos ya mencionados donde vemos motores de vehículos. Me refiero a la escena en una gasolinería donde Marcos abre el cofre de una camioneta que conduce mientras suena música clásica en *Batalla en el cielo* (2005). O cuando Ester, en *Nuestro tiempo* (2018), conduce una camioneta y mediante el montaje adecuado vemos el motor en marcha mientras suena un terso rock progresivo. En estos casos, la música acompaña lo alegórico y es parte de ese momento, es parte de la redefinición que provoca lo metafórico. Estos momentos pueden colocar la música como elemento semántico identificable en *Japón* (2002) y en *Batalla en el*

cielo (2005) donde es utilizada claramente para identificar la consciencia de la inconsciencia.

Algo parecido sucede con el uso de la luz; puede ser un elemento como parte de la puesta en escena sin tomar protagonismo; puede ser usada como signo; puede ser usada con intenciones semejantes a lo metafórico (para arrojarlos a un sentido nuevo que sacude certezas ontológicas); o como elemento central de la narrativa apuntando en algunos casos a lo metafórico/conceptual; evidentemente nos referimos a *Luz silenciosa*. Ya entraré en detalle más adelante.

Este es un primer acercamiento general a algunas herramientas cinematográficas para tratar de señalar, enseguida, puntualmente el mecanismo fílmico desde el cual puede comprenderse e interpretarse la identidad de los personajes, desplegado en cada una de las narraciones.

4.3 Japón: La vía existencial

Japón aborda la vida de un hombre de edad madura que abandona la ciudad para adentrarse en el campo con la finalidad de suicidarse. Encuentra alojamiento en un pequeño poblado, en una troje ubicada junto al jacal en donde vive la dueña, Ascen, una mujer un poco más vieja que él, quien será el vehículo para reencontrarse con sus impulsos eróticos, lo cual modificará su intención de quitarse la vida. Entre sus pocas pertenencias, carga un arma de fuego con la que pretende llevar a cabo el acto suicida. Durante varios minutos, la película muestra al personaje buscando el momento adecuado para acabar con su vida, lo cual nunca ocurre. Al final, es Ascen quien enfrenta la muerte en un accidente.

El título del filme hace referencia al ritual de suicidio de los antiguos samuráis. Referencia que da testimonio del lugar central de la muerte, de la honorable decisión

de morir por mano propia, de su trascendencia filosófica y vital. La historia muestra, más que narrar, el camino existencial del protagonista y su enfrentamiento con la propia muerte que deviene en la del otro, la de Ascen. Este enfrentamiento lo arroja hacia el cuestionamiento ontológico de su propia vida y el reencuentro de sus impulsos vitales. La muerte no se puede comprender, sólo se puede experimentar. Y como no se puede experimentar en sí mismo porque se extingue el ser, para comprenderla, se experimenta en otros (Heidegger, *El ser y el tiempo*, 260). La muerte como fin del “ser ahí”, como finalidad, completud, totalidad. La muerte como término de la existencia. Esta experiencia a través del otro nos enfrenta ante la posibilidad última. El “poder ser” más original alcanzable. (Heidegger, 2019, 287-291). La toma de cuerpo entero en contrapicado del personaje principal, en las alturas, al final de la película podría bien apuntar a ese “poder ser” último.

La cámara subjetiva es una herramienta constante en el cine de Reygadas, por lo que cabe detenerse en ello. Es tan importante que así inicia *Japón*. Con el uso de la cámara subjetiva, el director sitúa al espectador en la perspectiva particular del personaje; específicamente, en su experiencia perceptiva: vemos lo que ve y escuchamos el entorno en el que se desenvuelve. El espectador viaja en transporte terrestre de la ciudad al campo. No vemos el vehículo que transporta al personaje. Hasta el final de una secuencia donde desfilan distintos paisajes, deducimos que se trata de una cámara subjetiva de él viajando en la parte trasera de una camioneta de carga.

Este cambio de perspectiva no puede pasarse por alto. Al ponernos en su lugar, el director subraya la experiencia ontológica que sucede con cualquier ficción narrativa como sugiere Ricoeur. En el Capítulo 2 expuse la teoría narrativa que está

esquemática en tres momentos, la triple *mimesis*. El segundo momento tiene una función mediadora y dinámica, propone una ficción narrativa que funciona como metáfora, es decir, redefine la realidad del espectador en la *mimesis III*. Esta redefinición tiene un alcance ontológico al cuestionarnos aspectos de nuestra existencia. Al recurrir constantemente a la cámara subjetiva, como al inicio de la película, cuando se muestra el viaje de la ciudad al campo; o en otros momentos, como cuando vemos a través de sus ojos la carnicería donde duerme, antes de arribar a su destino; cuando llega al pueblo y lo recibe un representante que habla directamente a la cámara; cuando camina por las veredas de los alrededores; cuando mira a los habitantes de la comunidad, a los animales, los paisajes, nos hace partícipes no sólo de la experiencia cinematográfica, más bien, a través de esta experiencia participamos en la búsqueda, en un perder/encontrarse a sí mismo del protagonista. Hay una tensión existencial. No conocemos siquiera el nombre del protagonista, pero caminamos en/con sus zapatos, vemos con sus ojos. Nos estremecemos con él.

Con la cámara subjetiva de la primera secuencia, en un vehículo envuelto en la penumbra de un túnel que poco a poco avanza entre el tráfico hacia la luz, podemos ver/experimentar la anticipación del viaje existencial del personaje principal: de la oscuridad del túnel, oscuridad que representa las tendencias suicidas y la insensibilidad, a la luz de la vida, representada, a su vez, con el reencuentro con la pulsión erótica que, simbólicamente, le devuelve el impulso vital.

Esta propuesta cinematográfica es una muestra del poder metafórico/alegórico concentrado en una escena que anticipa el viaje del protagonista y de nosotros acompañándolo en un juego de tensión

objetividad/subjetividad. El uso reiterado de la cámara subjetiva enfatiza la perspectiva del personaje principal como propia del espectador. La oscuridad y la luz tienen una carga semántica que funciona como premonición del perderse para encontrarse que muestra el devenir del personaje. La tensión entre vida/luz/conciencia y muerte/oscuridad/inconsciencia surca todo el filme de principio a fin.

En su intención por suicidarse, el hombre viaja a un lugar recóndito, huye de la apatía e insensibilidad que envuelven su vida citadina. La cotidianidad ya no le muestra nada que lo entusiasme a seguir viviendo. Lo veremos en el campo imposibilitado para contactar con la fuerza creativa que lo impulsaba a pintar. Es un artista incapaz de realizar su trabajo. Lo seguiremos (fílmicamente, gracias a la cámara subjetiva) en su caída, en su confrontación con lo inmediato, cuando tira al piso la grabadora en la cantina del pueblo, por ejemplo, hasta el reencuentro con su fuerza vital, la culminación luminosa de su devenir fílmico.

Vemos coexistir dos formas de usar la música por el director: de forma diegética o incidental, mientras el personaje escucha música en la camioneta de los cazadores, con sus audífonos o en la grabadora de la cantina; y de forma extradiegética, como en la escena de éxtasis al filo de la barranca.

El uso de la música clásica es interesante e importante para el análisis de las identidades que estamos realizando para alcanzar el objetivo de este trabajo. En *Japón*, aparece desde la secuencia de presentación del protagonista y su encuentro con un grupo de cazadores. Se muestra empatía entre el protagonista y el líder de los cazadores cuando cruzan unas palabras: el experimentado cazador pregunta a qué va al pueblo al fondo de la barranca y el hombre le responde sin titubear que

va a matarse. El viejo sólo responde “entendido”. Con ese dialogo escueto muestran empatía en la claridad, sinceridad y madurez. Suben a una camioneta todos para acercarlo al pueblo y mientras los jóvenes parlotean y beben cerveza el guía los increpa para que guarden silencio y escuchen la música: suena el *Miserere* de Arvo Pärt. El protagonista mira el paisaje mientras suena la música y los planos son largos. La música empata las personalidades de los dos personajes en contraste a los escandalosos jóvenes.

Después lo veremos reiteradamente escuchar *La pasión de San Mateo* de Bach en unos audífonos; tirar al piso una grabadora donde retumba música popular y, extra-diegéticamente, en un momento de éxtasis al filo de la barranca mientras suena de fondo un aria de *La pasión*. La música clásica se identifica simbólicamente con el personaje principal en oposición con los habitantes del pueblo, de la masa inconsciente y por lo tanto manipulable, los habitantes a su vez sirven como signo aglutinador. Podemos ver que hay varios niveles de significación. Razón/incredulidad/parsimonia/luz de un lado y sinrazón/fe/malicia/oscuridad del otro. Del mismo modo, al final del filme, en la última secuencia, de fondo suena el *Cantus in Memory of Benjamin Britten para cuerdas y campanas* de Arvo Pärt que apunta a una toma de conciencia sumamente dramática, no del personaje que no está físicamente en la escena sino del espectador que, junto con la cámara, siguiendo los rieles del tren, descubre la tragedia mediante un movimiento de cámara desenchajado, tormentoso y palpitante. La música culta está ligada conceptualmente con la conciencia y la sensibilidad y, en oposición, la música popular con la inconsciencia en el conjunto de los filmes analizados.

En *Japón* podemos encontrar múltiples elementos alegóricos. Algunos signos son fácilmente significables ya que la carga semántica es más evidente que otros en los que es más oscura. Como en uno de los paseos que hace el protagonista al campo, vemos en cámara subjetiva un desfile en fila de niños y jóvenes del pueblo que se mueven del extremo izquierdo del cuadro al derecho: ímpetu y fuerza vital, la ingenuidad hacia al futuro; y un par de viejos que se mueven en sentido contrario de derecha a izquierda: resignación, decadencia, impotencia y dirección al pasado, con clara referencia a la memoria. De fondo escuchamos *La pasión de san Mateo* que desde unos audífonos resuena dentro de la cabeza del hombre que busca la muerte y es incapaz de conectar con su raíz creativa.

En una caminata por los alrededores del pueblo el hombre es testigo de una escena de caballos apareándose. El director muestra el acto con detalle, de principio a fin. La cámara está situada cerca de los animales. Los planos son cortos, opuestos con respecto a la lentitud que caracteriza todo el filme, lo que genera una sensación de impetuosidad. Aparece un grupo de niños que juegan, observan y ríen un tanto desvergonzados, lo que da un tono lúdico y alejado de tintes moralizantes que potencializan la esencia natural del acto. El protagonista mira pasar a Ascen quien regresa de lavar ropa en el río. Simbólicamente, Ascen deja caer descuidada una prenda. Esta secuencia es fundamental en sentido alegórico; toma un lugar preponderante en la narración, muestra que el personaje principal logra contactar con la esencia erótica que lo impele a la vida. Cabe señalar que el impulso vital está ligado fílmicamente con la pasión erótica, con la lluvia, con el fuego y con la inconsciencia/fe de Ascen. No quiere decir que la fuerza vital esté contenida

exclusivamente en la pasión carnal. La relación con la mujer representa metafóricamente esa fuerza.

Los elementos metafóricos funcionan en varios niveles, tanto semióticos como narrativos. Un ejemplo de significantes más abstractos u oscuros en el mismo filme son las vísceras. Vemos vísceras sobre una mesa en la carnicería antes de llegar al fondo de la barranca y las vemos de nueva cuenta en la escena extática, un caballo eviscerado yace muerto al filo de la barranca. Ya el barranco sugiere un viaje al fondo de sí mismo, pero, además, las entrañas apuntan una dirección y acompañan al protagonista a lo largo de ese encuentro consigo mismo y con la muerte. La amplitud en la lectura de estos signos oscuros abre las posibilidades, otorga libertad y estímulo semántico al espectador.

Los animales en general juegan un papel metafórico importante en el trascurso de la película. Continuamente están apuntalando características humanas en los personajes: los animales se humanizan y los humanos se animalizan. Estas características iluminadas metafóricamente por las figuras animalescas encauzan la narración hacia una apertura semántica que provoca al espectador a buscar referentes personales. Aunque esos referentes sean universales. Después de la secuencia de la cantina, el personaje principal despierta y sale a la luz del paisaje abierto mientras un paneo de la cámara muestra un corral oscuro de gallinas en contraste con la incandescencia que muestra el entorno abierto. No es difícil hallar la comparación entre las gallinas en la penumbra del cerco enramado y los beodos en la penumbra de la cantina escuchando música popular a todo volumen de la secuencia inmediata anterior. En esta cinta hay caballos, tórtolas, ovejas, gallinas, ratones, entre otros. Todos apuntando un significado que apuntala la narración y/o

la identidad de los personajes. Recordemos que ningún elemento a cuadro es gratuito.

El personaje nunca se compromete con alguien sino consigo mismo. El cazador a quien le devela sus intenciones suicidas no aparece más. El personaje deja de ser él mismo para reencontrar impulsos vitales que creía apagados para siempre. En una secuencia corta pero fundamental podemos ver cómo Ascen mira el atardecer, regresa del río a donde fue para lavar ropa. El protagonista que la sigue, la alcanza, hace un comentario que deja ver que ha empezado a valorar la conexión con su entorno: “Las mejores cosas en la vida no se pueden comprar” le dice. Ella valora cosas y gestos cotidianos, sencillos pero significativos como la blusa que le regaló la comadre, pequeñas cosas, pero vinculantes, cosas que la hacen sentirse partícipe de algo, de la vida que es gregaria. Ascen insiste en descubrir los motivos de su huésped, le pregunta. Nosotros los conocemos por la escena en la que devela su intención al cazador. Esperamos que los confiese en ese momento y nos sorprende con una respuesta que parece sincera: “A estar tranquilo.”

En el transcurso del filme hay un cambio fundamental en el personaje principal, por lo que podemos catalogar su identidad como *ipse*: no cumple con su palabra de darse muerte. Esta decisión no desencadena directamente la tragedia, pero no deja de mostrarse una liga. Cuando Ascen decide acompañar los despojos materiales de su casa, unas piedras, porta la chamarra roja del personaje principal. Una liga sutil que nos indica que hay una liga profunda que conecta los actos y decisiones de unos con el destino de los otros. Un abrazo de consuelo parece concluir y señalar el arraigo a la vida, al entorno y a la comunidad.

En este filme no hay un conflicto dramático entre personajes, el personaje principal no compromete su palabra con ningún otro. Desde el principio vemos que la palabra dada, al líder del grupo de cazadores, es un compromiso consigo mismo. El resto del filme muestra la transformación interior a partir de las tensiones con el entorno: naturaleza y pobladores, sobre todo a partir de su relación erótico/sexual con Ascen. Transformación que deriva en un cambio fundamental (ontológico) que lo acerca a la vida, evidente vía impulsos sexuales.

Esta estructura narrativa se aleja un tanto del marco metodológico propuesto en este estudio. Pero es posible aplicarlo para analizar el desarrollo y cambio de la identidad del personaje. Si seguimos la metodología propuesta, el cambio en el personaje se da en la justificación de su retiro a un lugar tan apartado: Al cazador le dice que pretende matarse y hacia el final del filme le dice a Ascen que está ahí buscando la tranquilidad que puede dar una perspectiva distinta. El personaje se compromete consigo mismo (a suicidarse) por medio de la palabra y cambia, en concordante referencia a la identidad *ipse*, cuando -también, por medio de la palabra- dice buscar la tranquilidad.

La muerte de Ascen es significativa al identificarse con los bienes materiales: las piedras que componen su casa, el accidente mortal puede leerse en contraposición con la vitalidad reencontrada del personaje principal. La fuente de la vida está dentro de uno mismo y en la naturaleza y la muerte en la identificación existencial con los bienes materiales y caducos, fuente de abuso y discordia.

Es una estructura narrativa particular, pero en la búsqueda existencial del personaje hay lugar para el cambio. El espectador asume, por medio de la imaginación y las herramientas cinematográficas desplegadas que hemos revisado,

el devenir del personaje en este conflicto interno. Durante todo el filme está presente la tensión que nos hace esperar el suicidio del personaje principal.

En el tercer momento de la *función narrativa*, el espectador es sacudido hasta fundamentos ontológicos como apunta la teoría (gracias a la imaginación y al efecto de redefinición de la realidad de la ficción). Esta narración muestra un camino singular que conduce al mismo fundamento ontológico del personaje. Por lo tanto, el cuestionamiento existencial es doble: gracias a la *función narrativa* y gracias a la trama desplegada.

4.4 Batalla en el cielo: Un amor cruel y circular

La historia de un chofer criminal cobra trascendencia cuando un encuentro sexual lo desborda hasta negar su propia conciencia para dejarse arrastrar en una vorágine delirante de pasión y sangre. Filme que aborda cuestiones profundas como la culpa, el amor, la responsabilidad y el misticismo como vía de escape. Marcos y su esposa secuestran a un bebé, hijo de una vecina, el bebé muere y Marcos cobra consciencia de la gravedad de sus actos. La culpa lo empuja a confesar el crimen a Ana, la hija de su patrón. Ella lo insta a entregarse a la policía. El amor que siente por ella lo hace caer en una crisis que lo empuja a un crimen aún más terrible. Marcos asesina a Ana y busca la redención en una inconsciencia teñida de pretensiones místicas.

Una escena al inicio y otra al final sirven para darle circularidad al filme. La luz y la música son usadas de una manera provocativa en el inicio y el final del segundo filme del director: *Batalla en el cielo*. En este filme, la apertura-cierre nos coloca en un punto de tensión expectante. No sabemos nada del personaje desnudo que vemos de frente. Hincada, dando la espalda a la cámara, una mujer joven le

practica una felación. Escuchamos música culta con inclinaciones sacras, se trata de *El velo protector* de John Traverner, es un claro contrapunto con el acto sexual puesto en escena, explícita hasta provocar un dejo mezclado de repugnancia y sensualidad. La mujer es atractiva y joven, el hombre panzón, avejentado, con pelo escaso y una barba rala. Ella blanca, él moreno.

La iluminación es central en la escena. Una luz blanca y fría cubre una habitación desnuda como los personajes, paredes grises que apuntan a un aséptico no-lugar. Al contrario de una escena banal, ésta nos dibuja un entorno sagrado salpicado de sudor, lágrimas y semen. Un paisaje paradójico y estimulante, por un lado, apunta al extremo místico y por otro a un acto carnal. La experiencia del espectador puede ser amplia y la reacción depende de su particular subjetividad. Lo que parece claro es que el espectador buscará la coherencia en un cuadro que no la tiene, esto provocará espacios vacíos y expectativas de sentido. ¿Quiénes son los personajes? ¿Por qué surge esta situación donde el idilio es explícitamente irreal? La luz y la música los colocan en un ambiente etéreo que define el perfil de la relación entre los personajes. El resto del relato, en contraste, tiene un tono realista; exagerado y redundante, visceralmente realista.

La luz y la música seguirán ocupando un lugar central en la construcción del filme apoyando y dando estructura estética a la narración, definiendo el discurso y la elaborada identidad de los personajes. Por ejemplo, la música de la primera escena se escucha todavía mientras vemos el título en fondo negro y hasta el inicio de la escena siguiente, el izamiento de bandera en el zócalo de la Ciudad de México. Vemos a Marcos en su cotidianidad, pero la liga musical, realizada mediante el montaje, enlaza la escena onírico-onanista con la siguiente de atmósfera/diégesis

fundada en elementos realistas: su rutina, el zócalo, la bandera. La liga crea una tensión entre realidad e irrealdad. Resalta los dos niveles discursivos, el onírico/onanista que apunta a la subjetividad del personaje principal, a una fantasía particular y el real/diegético que construye la trama con los eventos que se develan en el transcurso del filme, otorgándoles un lugar específico en la obra y, al mismo tiempo, los une dándoles continuidad. La música sacra se empalma con la escena siguiente mientras se *difumina* y da lugar al sonido ambiental. La diégesis se desenvuelve afincada siempre en la provocadora escena de apertura. Esa provocación motivará al espectador a buscar significados que aclaren un poco y progresivamente la situación original.

La luz estridente, por su parte, contrasta con la oscuridad de la madrugada. Una luz artificial baña a Marcos que se sumerge en sus pensamientos alarmado por una llamada telefónica. Los planos largos dan lugar a la reflexión; tanto de Marcos como del espectador. Una reflexión desconcertada. La luz de frente que rasga la oscuridad muestra al personaje obligado a enfrentar, a enfrentar-se. La luz y la música como la lucidez que otorga la conciencia. La consciencia será el gran tema, personaje desencarnado que proyecta su luz sobre la duda y el anhelo de Marcos. La luz puede ser natural, artificial, blanca como la apertura, como la que baña a Marcos en la penumbra de la madrugada y enseguida en el túnel o roja como alarma. La música/conciencia cambiará sin cambiar. Al final del filme escucharemos una saeta: la *Saeta de la Virgen de la Soledad*. Una tonada paralela porque escucharemos la saeta también cuando vemos a Marcos materializando sus anhelos febriles y desbordado. Un tanto más popular que *El velo protector* del inicio. La faceta sacra persiste.

Vimos a Marcos enfrentar la luz envuelto en la oscuridad de la madrugada. En la siguiente secuencia, la luz blanca lo baña por completo en un túnel del transporte colectivo Metro. Su mujer vende bagatelas entre las que destacan los relojes con alarma. El sonido de las alarmas perturba, es demasiado alto e intempestivo, irritante. Marcos enfadado se ofusca porque la mujer no comprende ni comparte la razón del enfado: “Son chingaderas”, suelta y reclama: “Fue el niño el que murió, fue él el que valió verga, ¿no entiendes o qué?” Ella parece estar preocupada únicamente por el dinero que se escapó. Y no hay forma de guarecerse de la luz/conciencia/alarma.

Como podemos ver, la luz, la música, el montaje, la puesta en escena, la posición y movimiento de cámara, los diálogos, los sonidos son elementos que forman un todo estético. Los dividimos para fines de análisis. Un análisis pausado que el espectador no tiene tiempo de concretar. Pero que nos permite un claro y detallado acercamiento a la construcción progresiva de la identidad del personaje. Además, hacemos una enumeración de los estímulos que, en conjunto, forman el todo de la experiencia estética.

El estilo del director se va perfilando. Este es su segundo filme. Después del análisis e interpretación de las cuatro películas analizadas podremos señalar las características que definen un estilo particular en las conclusiones. Mientras, trataremos de ir identificando maneras fílmicas que dibujarían ese estilo. Podemos ya advertir claramente que el director usa las herramientas cinematográficas para señalar o resaltar aspectos de la subjetividad de los personajes, es decir, describe a los personajes con su planteamiento estético, no sólo con las acciones que realizan.

Detallando las herramientas cinematográficas que usa el director con este fin estamos siguiendo con meticulosidad la descripción de los personajes (sobre todo del personaje principal). En esta escena, el sonido de la alarma de los relojes hace experimentar al espectador la alarma que invade a Marcos. Se murió el bebé que tenían secuestrado. Y, en contraste, su mujer parece impasible. La cantidad de información de una escena puede ser muy grande, estamos señalando la que nos sirve para conocer al personaje. El director busca que el espectador viva el conflicto de sus personajes en un plano existencial.

Los primeros planos del rostro de los personajes nos empujan a mirarlos con perspicacia incisiva. Los planos son largos y permiten la reflexión, una suerte de ensimismamiento que acompaña al viaje introspectivo de Marcos. El director explota el uso de la cámara subjetiva, coloca el punto de vista decisivo para acompañar el enfrentamiento de Marcos consigo mismo, con su conciencia y su incipiente culpa. Lo seguiremos hasta la incontinencia, el desborde. Marcos se verá vencido por impulsos que se irán develando conforme transcurra la narración. Al final, se desatará la tragedia. ¿Será posible alcanzar una redención?

Las particularidades cinematográficas muestran el interior de los personajes y proponen la perspectiva adecuada para que el espectador experimente esa subjetividad. Aquí radica, en parte, la originalidad y uno de los grandes aciertos del director. En el estudio de este capítulo hemos estado señalando rasgos fílmicos, lo seguiremos haciendo con meticulosidad, para identificar un estilo particular en las conclusiones. Dejamos señalada la importancia de la cámara subjetiva y los cambios constantes de perspectiva: objetividad/subjetividad diegética.

Otra particularidad de este filme son las miradas a la cámara. Esas miradas increpan al espectador para que tome un *lugar*, podemos llamarlo reactivo, pero, siguiendo a Ricoeur, lo empuja al tercer estadio de la función narrativa, a la reconfiguración del *mythos*. ¿A una reconfiguración *en* el *mythos*? El espectador es interpelado, no puede hacerse a un lado, por lo menos, se verá incipiente pero inevitablemente cuestionado. Si seguimos la secuencia del subterráneo -uso la palabra subterráneo con toda la intención simbólica del director- apenas hablamos de la primera parte, ya que ésta continúa siguiendo a Marcos fuera de cuadro. Movimiento de cámara enigmático, ¿por qué seguir a un personaje que ya no está? Seguimos su rastro por el pasillo para encontrarlo en el andén abordando un vagón, nos adentramos con él ahora. Sufre un pequeño accidente, los lentes se le caen al piso, el intento por recuperarlos detona un alud humillante de parte de quienes lo rodean durante su viaje en Metro. Como nosotros lo acompañamos, el espectador o ejerce la violencia o comparte la degradación. Es un hombre que vive la humillación constante en su cotidianidad. Es un hombre que se traga el coraje. Crueldad sobajante que se refleja en su mirada, una mirada que desde ese vacío miserable nos increpa mirando a la cámara. Sustrato que hiede, olor que se nos pega a la piel porque el director nos sumerge en el entorno y en la subjetividad de Marcos.

La secuencia siguiente está unida a la anterior por el montaje, inicia con un retrato, retrato que objetiva la mirada y muestra a Marcos entre sus pares que esperan. Lo muestra como un hombre común, podría ser cualquiera. Plano que concluye la secuencia anterior y abre la siguiente. Comienza otro sentido en juego dialéctico en contraste con la aparente actitud parca y seca de Marcos. Una mujer

joven (la reconocemos por la escena de apertura), que no pertenece a la misma clase social, camina con seguridad y aplomo. Marcos es su chofer y va a recogerla, sutil doble sentido lúdico y superficial como ella. Veremos a un personaje que se desenvuelve en contrapartida al personaje principal. Ella es el motivo que acarrea la tragedia. Diosa/ángel que baja a la tierra para soplar el aliento de la consciencia en el oído de Marcos. Contacto que desata la pasión trágica. Veremos a Marcos cómo es arrastrado de un crimen inconsciente a otro consciente bañado de luz, lúbrico y sangriento.

La secuencia siguiente puede adjetivarse como celestial, está bañada por una luz clara y Marcos se encuentra en una habitación azul celeste, la casa está habitada por seres angelicales. Recordemos que el acercamiento hermenéutico que nos incumbe, en este momento, es realizado tomando como prioridad la identidad del personaje. Para Marcos es celestial la secuencia. Es un hombre con tendencias a idolatrar. Nos adentramos enfáticamente en la descripción y construcción de la identidad, apuntamos las pautas cinematográficas que servirán como andamiaje estético para la configuración de la trama y en consecuencia de los personajes en acción, interactuando entre ellos. Una mujer joven y desnuda mira a la izquierda. Contraplano. Mira a Marcos y Marcos la mira a ella. Es la visita que Ana le ofreció al final de la secuencia anterior, oferta que sirve de liga narrativa entre las dos secuencias. La boutique es un eufemismo que usa Ana para referirse a un burdel que ella maneja. La mujer baja las escaleras y le comenta a Ana, rodeada de otras mujeres jóvenes, que Marcos la prefiere a ella. Ana sube las escaleras, la vemos entrar a la habitación azul y enfrentar a Marcos que le espera sentado en una cama frente a la puerta. Hay un cuadro interesante después del plano largo que acabamos

de describir y que genera expectativas en el espectador. Vemos un contraplano de Ana enmarcada por la puerta de la habitación azul. Tal como la ve Marcos, en una toma de cámara subjetiva que muestra de forma relevante a Ana.

Cuando menciono que el director despliega las herramientas cinematográficas acordes para mostrar la subjetividad de los personajes y que propone al espectador situarse en el lugar de los personajes, me refiero a esto. Claro, en el resto de la película lo hace de diversas maneras, unas veces más sutiles y complejas. Escogí este ejemplo porque es claro y sencillo, lo que permite identificarlo con detalle. Ana enmarcada en un fondo azul celestial, es como la vive Marcos.

Ana/angelical se sienta a su lado. Le recuerda que la conoce desde niña, desde hace 15 años, que es el único que sabe de la existencia de la boutique. “¿Vienes y le dices a todas que me quieres coger? ¿Qué te pasa Marcos?” El responde: “Es que mi mujer y yo secuestramos un bebé y se murió en la mañana”. Silencio. La cámara se acerca a Marcos mientras Ana desaparece de cuadro cuando se recuesta en la cama. Lo deja solo. La cámara lentamente gira, muestra la pared azul y desde el pubis, recorre el torso de Ana hasta detenerse en *close up* en su cara: “Fue sin querer.” Se escucha la voz de Marcos fuera de cuadro. “Esas cosas no se cuentan”, responde ella “Nos vemos el lunes. Ya vete, Marcos”. “Nada más no le digas a nadie” alcanza a pedir Marcos antes de salir de la habitación azul, de la habitación celestial. Este es otro ejemplo de una descripción del personaje con los signos que componen el plano. Él está solo con su crimen, nunca debió de dejarse llevar por su idilio fantasioso, pecar de ingenuidad y contarle a Ana el crimen. Ella lo deja claro.

Tenemos ya un cúmulo de información estetizada que nos muestra el conflicto que vive Marcos, chofer de una atractiva joven que se prostituye por placer, que administra un burdel y tiene un novio. Su jefe, el padre de Ana, no aparece nunca, pero deducimos que tiene un alto puesto en la política nacional por las ceremonias de izamiento en las que participa Marcos como espectador. Marcos tiene además una faceta criminal. Un bebé secuestrado murió y la noticia que le dio la esposa cómplice lo sumerge en un estado de introspección/alarma. Marcos es un tanto inexpresivo, lo que contrasta con los elementos cinematográficos que muestran un despeñamiento interior. Tensión progresiva que desembocará en un éxtasis sangriento y místico.

La secuencia inmediata no es tan trascendente en cuanto a la interacción de los personajes. Es importante para la construcción del personaje, no hay acción, deja ver asuntos que ya hemos mencionado como el uso de la luz y la música para describir al personaje. Marcos al volante de un vehículo, noche, de frente a la cámara es alumbrado por las luces posteriores de otro vehículo que no vemos, es sugerido, como se sugiere la alarma carmín que inunda al personaje. La muerte del bebé secuestrado lo sumerge en esa luz roja, el resto es oscuridad. Pero, llega a una gasolinera donde una luz blanca lo aclara todo. Suena música clásica: *Concierto para clavicordio en re menor, BWV 1052* de J.S. Bach. La luz y la música denotan la toma de conciencia de Marcos, ésta toma de conciencia lo alarma como en la secuencia del subterráneo, pero ahora está a ras de suelo. Ya describimos cómo el director escoge el motor del vehículo para mostrar simbólicamente la complejidad del interior de Marcos. El motor cubriendo todo el cuadro, claro, será bañado por luz blanca/conciencia cuando se levante el cofre.

Cabe mencionar en este momento, la oposición de contrarios que forma parte de las herramientas textuales del director como ya lo vimos en *Japón* para que, por medio del contraste, resalten aspectos importantes en la obra. De la misma manera, vemos oponerse luz/música clásica/conciencia contra oscuridad/cantos y música popular/inconsciencia. Vemos, en esta secuencia, a Marcos observar con cierto desprecio una peregrinación sumida en la oscuridad de la noche cantando alabanzas. ¿Cuántos son? Miles y miles. Marcos regresa a su realidad. Corte a toma panorámica de la gasolinería bañada de luz blanca, a lo lejos, en medio de la oscuridad que cubre la ciudad y arroja al flujo de peregrinos que cantan a la distancia. Así se encuentra la luz de la conciencia de Marcos, sitiada por la oscuridad/inconsciencia. Con este plano que sirve de transición, el espectador recibe información simbólica: música clásica y luz blanca/conciencia, peregrinos y oscuridad de la noche/misticismo inconsciente, es una experiencia emocional más que un razonamiento, dura unos segundos.

En su casa, Marcos se disculpa con su mujer por el exabrupto de la mañana. Ella le dice que tienen que hablar. Él se inclina por el contacto erótico. Corte a cámara subjetiva: Marcos penetra a su mujer de espaldas, levanta la vista a una pared donde cuelga el *Cristo muerto sostenido por un ángel* de Antonello de Messina. Escena que da continuidad a la relación erotismo/misticismo que ya hemos señalado y que sirve como descripción del personaje.

Después del encuentro sexual, se recuestan uno junto al otro. La cámara cenital los toma en medio *close up*. Luz blanca. Él mira hacia arriba (a la fuente de luz/conciencia), ella descansa boca abajo. “Le conté a Ana” dice Marcos. “¿La hija del patrón? ¿Estás pendejo o qué?” replica la mujer mientras se gira boca arriba de

frente a la cámara y a la luz. La esposa sugiere matarla también para que no hable. Marcos al defender a Ana, subraya la lealtad y admiración que le rinde: “Con ella mejor ni te metas”. “La cagastes pendejo”. La mujer sonríe y le sugiere asistir a la peregrinación: “¿Cómo se te ocurren tantas pendejadas? Con tantas chingaderas que hemos hecho, no te das cuenta.” Al parecer la cadena de crímenes es más larga de lo evidente, parece que sólo a él lo atormenta la culpa. Parece, también, que para la mujer es algo natural vivir con esa contradicción desconcertante. Parece que su fidelidad religiosa le permite vivir sin culpa. Siguen desnudos. La desnudez deja ver su intimidad, simbolizando su naturaleza más sincera. Marcos está sumamente ofuscado, sumido en un embrollo moral no ve que la confesión a Ana sólo acarrea más problemas. La frialdad de la mujer contrasta con su ingenuidad y su culpa. Ella vive de otra manera su actividad criminal, al parecer es más simple, transparentemente cruel. Él la vive como una carga cada vez más pesada.

La secuencia siguiente -en contraste- desarrolla el encuentro erótico/sexual/místico de Marcos con Ana. Comienza en el burdel: ya enfocamos el lugar como celestial para Marcos. Termina con un encuentro sexual entre los dos: la puesta en escena es sencilla, el paralelismo con el burdel se da en las *alturas*, la habitación en la que sucede está ambientada con colores claros, sábanas blancas impolutas. Un plano muestra la habitación, luego una terraza desde donde sale la cámara para hacer una panorámica circular por edificios y azoteas alrededor y regresa la toma a la recámara. El movimiento es accidentado. Hay una especie de realidad onírica. De sueño vuelto realidad. Una atmósfera acompañada con una *saeta*. Las saetas son cantos devocionales populares del sur de España donde se cantan coplas como: “¿Quién me presta una escalera/ para subir al madero, / para

quitarle los clavos/ a Jesús el Nazareno?” La música, de esta escena en específico, es la *Marcha procesional de Córdoba: Saeta de la Virgen de la Soledad* interpretada por Rogelio Conesa.

La música en esta escena es fundamental tanto en sentido narrativo como estético. Liga los dos niveles narrativos que describí al principio: el nivel diegético/real mediante la escena que vemos, que tiene lógica con la trama y el nivel onírico/fantástico que se desenvuelve y se despliega estéticamente apuntalando la construcción de una subjetividad cada vez más delirante del personaje principal. Cuando descansan recostados desnudos uno junto al otro Ana le dice: “Vas a tener que entregarte, Marcos.”

Él hace realidad un sueño, sube al cielo. Ella, en contraste, es frívola y su generosidad sexual tiene tintes de intercambio comercial. Para ella no significa lo mismo que para Marcos: la indicación/orden de cumplir con su responsabilidad social y entregarse a la policía para pagar con cárcel su crimen, es motivo suficiente para dejarlo vivir por una sola ocasión su más grande ilusión. Marcos en el fondo es un iluso. Un criminal delirante.

En la siguiente secuencia, regresamos al develamiento cinematográfico del estado interior de Marcos, en el nivel narrativo onírico/fantástico cada vez más desbordado. Mira un partido de fútbol mientras se masturba en la sala de su casa. Las tomas del partido son en la pantalla del televisor y desde el estadio, a ras de cancha. Desfase casi imperceptible pero que sumerge al espectador en un desequilibrio que se extiende y acrecienta y da unidad a la secuencia. También, el sonido es fragmentario provocando una confusión conjunta auditiva y espacial. La saeta vuelve a sonar creando un paralelismo mnemónico desconcertante.

Onanismo/fanatismo/memoria; vaya triada provocadora, delirante y premonitoria. Recordemos que en este tipo de escenas-secuencias el director muestra cinematográficamente el alma de los personajes.

Salen al campo, viajan en una combi desvencijada, los acompaña “la Vicky” - ¡la madre del niño secuestrado y muerto! La pareja es un ejemplo de cinismo y frialdad, tratan de consolarla. Panorámica en el campo, Marcos sentado en el suelo, como niño. Está infantilizado, perdiendo todo rastro de razón. La mujer se acerca y le recuerda sobre la peregrinación. “Mañana voy a entregarme”, ella responde con furia y lo golpea. Consciencia e inconsciencia se enfrentan. El foco de cámara cambia de uno a otro. Desunión, perplejidad, fragmentación, están desasidos uno del otro, pero Marcos está también fuera de sí. Gritos y niebla. El director, con esa elaborada construcción de técnica cinematográfica provoca perplejidad en el espectador, lo sumerge en la inestabilidad, en la sombra y en la ambivalencia moral de los personajes.

Es una secuencia plagada de contradicciones: en el punto de vista, en la asimilación de los hechos narrados y en la sensación de realidad diegética. Los planos saltan de cámara subjetiva en *close up* a planos abiertos de los dos, uno frente al otro. Se confrontan las dos posturas morales, la conciencia y la inconciencia. “Con este cambio de luz me pican los ojos” se excusa Marcos, duda. Ruido de un motor, gritos de los niños. La niebla envuelve a Marcos. Silencio repentino. Entre la bruma voltea a un lado y al otro. Comienza a caminar, se sumerge en la neblina. Sube una cuesta, llega a lo alto de un cerro donde una cruz corona la cima. Toma contrapicada. El espectador lo sigue con nebulosa ambivalencia. Marcos se cubre el rostro con las manos en *close up*.

Ana es una figura celestial para Marcos como hemos revisado. La visita en su departamento para decirle que se entregará ese mismo día. La devoción cierra el círculo, confesión-obediencia-confesión. Primero le confiesa a Ana su crimen en la boutique/burdel/cielo, luego, después del éxtasis sexual recibe la orden de entregarse, al final, la necesidad de decírselo, de confirmárselo. ¿Qué busca Marcos? ¿Que Ana lo detenga, lo contenga? ¿La redención que no encontrará en el encierro? El espectador duda ante Marcos inexpresivo pero plagado de pasión. Otra toma subjetiva de Marcos contemplando una reproducción del *Caballo asustado por un relámpago* de Géricault colgado de una pared. Marcos está a punto de desquiciarse, el director pone al espectador en sus zapatos. Hemos revisado el poder de las metáforas para redefinir la realidad del espectador, redefinición que cimbra su existencia. Colocar al espectador en esta perspectiva, en este momento narrativo provoca una sacudida ontológica. El espectador puede reaccionar con rechazo, pero el estímulo quedará para una futura reelaboración. Marcos mira el abismo de su pasión, atisbo que lo ciega, incontinentemente toma un cuchillo y asesina a Ana.

Marcos completamente descontrolado camina a la basílica, se quita la camisa y entre la gente se arrodilla, comienza un calvario. Alguien le cubre la cabeza, pierde la cabeza simbólicamente, la razón lo abandona y se deja ir en una especie de devoción fanática que antes había despreciado. No sólo no se entregó a la policía para pagar su crimen, no cumple su palabra en sintonía *ipse*, la impotencia lo empuja a destruirlo todo, su todo, a Ana. Marcos alcanza a llegar a la basílica donde desfallece. Edición que se opone al ritmo del resto de la película, sobre todo a la escenas celestiales y luminosas que apuntan a una toma de

conciencia y al místico encuentro sexual con Ana. Ahora, la conciencia y su vía al cielo yace sobre un charco de sangre.

Corte a tres hombres que balancean una campana enorme. El sonido es solo de lluvia, la campana no tañe. La referencia a *Por quien dobla las campanas* de Hemingway es indirecta. El epígrafe que abre la novela es de John Donne: “Nadie es una isla... La muerte de cualquier hombre me disminuye, porque estoy ligado a la humanidad; y por consiguiente, nunca hagas preguntar por quién doblan las campanas: doblan por ti.” El silencio mientras las campanas se balancean con fuerza produce desconcierto y aunque la frase de Donne no esté presente en el espectador, la referencia es clara y en sentido negativo. La función es crear perplejidad, efecto que el no tañer ya provoca.

Cerrado el círculo trágico, la secuencia final cierra el círculo narrativo, forma una unidad con la secuencia de apertura y volvemos a la misma posición. Ana haciendo una felación a Marcos en una habitación azul celeste bañada de luz. Pero ahora, la cámara muestra el punto de vista del asesino. Corte a punto de vista de Ana. Una circularidad onírica. Una corta secuencia perturbadora. Perturbadora, azul y circular. Escuchamos la saeta.

Marcos es presa de un dilema angustiante. Es un criminal que cobra conciencia paulatinamente y lo corroe la culpa hasta confesar su crimen. No sabemos qué detona la culpa, si antes no la sentía y ahora sí. No sabemos nada más de lo que muestra cinematográficamente el director: Muestra el alma desgarrada de Marcos entre el deseo, la pasión y el delirio.

He tratado, en la interpretación que antecede, de mostrar al detalle, con ejemplos concretos, el despliegue de recursos cinematográficos con este fin.

Intención que el director alcanza certeramente, el espectador experimenta los rasgos que definen al personaje, seguimos progresivamente la alarmante toma de conciencia, la confesión del crimen a una figura divinizada, la creciente angustia, el peso de la responsabilidad, la caída en un vórtice delirante que sufre Marcos, su incontinencia asesina y la salida mística donde se auto inmola.

En el marco de la metodología propuesta la promesa y el rompimiento del compromiso se dan casi simultáneamente, Marcos le comparte la intención de entregarse a la policía a su mujer ya pasada la mitad del filme. Cuando Marcos visita a Ana, al día siguiente, para despedirse también le hace patente la intención de entregarse a la policía. Dos veces da su palabra. El resto de la narración es la virtuosa exposición del alma del personaje principal.

Marcos incumple el compromiso de entregarse y pagar su culpa con la cárcel. Así, perfila una identidad narrativa *ipse*. El asombro invade al espectador cuando Marcos incontinente se desdice y regresa a matar a Ana. Camino congruente con la vorágine delirante que desboca pasiones irracionales pero incongruente con la palabra brindada dos veces. En la batalla entre la consciencia y la inconsciencia gana la sinrazón. Conclusión que descubre una faceta humana de la que huimos en nuestra cotidianidad pretendidamente lógica y coherente, contenida. El cuestionamiento ontológico de la *función narrativa* en el espectador va acompañado contundentemente por la técnica cinematográfica descrita antes.

4.5 Luz silenciosa: Sobre la pasión, un cuento fantástico

Ya hablamos sobre la importancia de la secuencia de apertura del tercer filme del director que nos incumbe para este trabajo. Ahora, una apertura cósmica, partimos y cerramos -de nuevo circularmente- con una referencia temporal. Este

tratamiento crea una doble perspectiva; está el relato cinematográfico, el discurso enmarcado entre el amanecer y el ocaso, por un lado y, por el otro, está la perspectiva del espectador que es arrojado. ¿Adónde? Trataremos de desentrañarlo. El tiempo aborda un lugar preminente. Referencia constante, presencia total. Amplitud de rango: desde el germinar cósmico hasta el palpar del tiempo humano y la pretensión de encontrar una grieta que nos ampare del apetito feroz de Saturno. De esa grieta va este cuento fantástico donde puede ahuyentarse la consecuencia, en fin, la muerte, como por encanto, por un encantamiento amoroso que un hada conjura.

Érase una vez que se era, un jefe de familia que desarmonizaba ante la cuasi perfecta vida conyugal, ante la cuasi perfecta tradición que enmarca su día a día: “Háblame como padre, no como predicador” le solicitará a su figura paterna cuando confiese el quebranto que lo cimbra. Empecemos por el principio. El director muestra una familia en su cotidianidad, desayunando y preparándose para la faena diaria. Porque son fieles a la tradición que enaltece la faena. La tradición familiar es fundamental nos dice el director con la primera secuencia del comedor, la luz enervada con el tiempo que nos da los planos lentos, la cámara fija. La tradición del idioma ancestral en tierra agreste, la tradición nos ayuda a dominar el entorno y labrarlo como a la tierra para que nos brinde sus frutos, ordeñarlo maquinalmente para que nos sacie su savia.

Esther y Johan se baten con cordialidad, amorosamente. Él soporta una carga que parece el cabezal de un motor de segadora. Ella cumple y se desgarrar porque no entiende la pasión desbordante, ella que lo da todo como dicta la tradición, todo el tiempo. La cámara fija en planos largos, montaje lento, de luz

intensa, muestra una delicada armonía, precaria. Hay un sollozo en la soledad que deja la familia a su partida, la cámara se acerca mientras la figura de Johan se hace grande en el cuadro.

Secuencia segunda que inicia la descripción después de la presentación familiar y la impertinencia de detener el tiempo. Johan es un hombre sensible que se toma el tiempo de acariciar a su perro. Los planos abiertos que muestran su camioneta internarse por caminos amplios y bien trazados sugieren un orden. La tradición es un orden a su manera, un orden antiguo que debemos respetar. Ese respeto, ese seguir el camino, nos salva de la desgracia. Él va a un taller donde un mecánico repara una pieza: “Cálmate, Juanito, ya está listo tu maldito fierro”. Bromea premonitoriamente el amigo, después de que dos hombres salen del subsuelo, de un foso en la penumbra del taller y lo cargan al exterior luminoso, el fierro será arrojado ruidosamente a la batea de su pickup. Johan, aun con una carga tremenda, juega y gira cantando: “...aunque me haga pedazos la vida...”¹⁰. La amistad, la sinceridad, el juego, la risa, la temeridad son parte del carácter de Johan. Un perfil que lo llevará al abismo, pero que al mismo tiempo -paradójicamente- lo salvará. Parece que la honestidad, una integridad lúdica y bien intencionada, será su redención. Veamos. La valentía es la cualidad que emerge del diálogo con su amigo. Enfrentar el destino exige valor y la integridad nos eleva, de la materialidad y del deber a lo sagrado ¿que está afuera del tiempo? Johan mira su reloj.

En la secuencia siguiente vemos materializada la amenaza que solamente era una referencia verbal: “Diste con tu mujer natural” le retó el mecánico. Después

¹⁰ Canción: No volveré. Compositores: Ernesto M. Cortazar Hernández y Manuel Esperon González

de una idílica caminata sobre una colina tapizada de flores amarillas encuentra a Marianne en un plano inevitablemente luminoso. La luz fría del comedor familiar parece claustrofóbica comparada con la luz natural. Toda la secuencia en sólo dos planos extensos. La amplitud del paisaje y de los planos invitan a la reflexión y a la contemplación.

La secuencia del baño es un ritual de limpieza, de purificación corporal, la familia comparte el aseo como metáfora. ¿De qué? Los niños prometen una culpa que todavía no alcanzan, Esther mira temerosa a Johan. Algo está opaco y el baño no puede repararlo. La dirección de la secuencia logra naturalidad en los hechos y parece que Johan blanqueará su culpa, que se ha despojado de lo funesto, que el agua y el jabón lo libran del sino aciago. El agua resbala con la ternura que Johan rinde a su familia. Toda la secuencia deja un sabor de dulzura que hace más temible la caída reflejada en la mirada de Esther.

Secuencia del consejo del padre. El diálogo se da en un entorno invernal, con los campos nevados, en un quiebre temporal súbito. Estábamos en otro momento del año. O no hay continuidad temporal entre las secuencias anteriores donde vimos campos sembrados, verdes de media altura, lejos del frío que muestra esta escena o estamos lejos temporalmente de lo mostrado hasta ahora. Una u otra provoca un guiño cronológico que resalta el tono fantástico de la narración.

El diálogo deja ver que Esther conoce la relación de Johan con Marianne. Él mismo se lo contó: la honestidad que mostró con su amigo y con su padre la sostiene con Esther, congruencia que refuerza la integridad de carácter. Se dirigen al interior de la casa paterna, señal de tradición, respeto, responsabilidad. En el interior escuchamos el *tíc tac* de un reloj. Regresa acechante el paso del tiempo y

el transcurso incontenible y la inminencia de las consecuencias. “Ayúdame, si puedes” implora Johan. “No quisiera estar en tu lugar, Johan, pero de alguna manera te envidio”. El padre sonríe. Aporía de un deseo temible. Ante el dilema, una sonrisa.

La secuencia siguiente empieza con una escena sumamente simbólica y enigmática. El tiempo y la luz en este filme son casi concretos, casi se pueden tocar y casi participan en la trama como un personaje más. Pero, son personajes que se mueven en una subtrama, se mueven silenciosamente, cuasi símbolos. Como en la secuencia anterior, en esta la temporada no sigue el camino temporal de la diégesis: las cañas están secas, *discronicidad* que empuja a lo episódico, a lo fragmentario, a la fantasía, al terreno de lo simbólico. En esta escena es Ruth la segadora, Saturno era representado con una hoz en la mano. Aquí, Ruth representa al dios inmisericorde, Saturna, la cuidadora implacable de la tradición. En la segunda mitad de la secuencia, esta figura deílica y femenina alimenta a la familia.

Ahora la caja de la pickup ya no sirve de alojamiento para una pesada carga, es mesa donde se reparte el alimento brindado por el trabajo, tanto humano como del tiempo. Los trabajos confluyen para otorgar fruto y saciar el hambre. Este flujo vital es generador de vida y la vida se mantiene, se perpetúa, en la familia. No es baladí la reflexión: Johan con su aventura amorosa/pasional atenta contra ese orden, desobedece atentando contra la vida misma. Seguimos al personaje en su camino. La identidad se define a partir de las acciones. Y, es justo al final de esta secuencia que Johan pretende abandonar el cauce natural para buscar a Marianne. Esther, sabia, le lanza un lazo y lo empuja a ir acompañado de sus hijos. Johan no tiene más remedio que aceptar la solicitud desesperada.

Marianne lo espera en un entorno blanquísimo. Toda la secuencia tiene un halo de beatitud contradictoria, la luz en la habitación en la que se encuentran los amantes es tersa, meliflua. El conflicto de Johan es hondo, apela a lo natural, a la esencia: Por un lado, está el amor, la “mujer natural” a la que alude el amigo mecánico y, por el otro, el reflejo del orden natural: la familia que lo espera en una cafetería prístina. Al final veremos que en realidad los hijos lo esperan entretenidos mirando un concierto por televisión que comentaremos enseguida.

Marianne y Johan tienen un encuentro sexual, el último: “Fue la última vez, Johan” le dirá Marianne paradójicamente bañada por una dulce luz. Cabe señalar una cámara subjetiva tomando el lugar de Johan, que mira junto con el espectador a Marianne siendo penetrada, recostada en plano medio, cámara cenital, en gozo profundo. Hay un juego de montaje que muestra el edificio desde el exterior: una casa dúplex, simétrica, que da la sensación de dos mitades idénticas unidas y representa simbólicamente la relación empática -hasta la simetría- de los amantes. Montaje que refuerza la idea de “mujer natural”. La cámara subjetiva no pone al espectador solamente en la situación extática de Johan, también lo coloca en el conflicto hondo. La fuerza de la tradición supera el amor: “La paz es más fuerte que el amor” argumenta Marianne. Ella ya decidió por él. ¿Juega el destino con ventaja y nos conduce por un camino ya trazado? Lo que sí está claro es un juego de espejos que nos pone en distintas perspectivas, el director ayuda la imaginación a la que alude Ricoeur (con su concepto *variaciones imaginativas* expuesto en el apartado 3.3) y nos coloca -fílmicamente- en el punto de vista de los personajes.

El televisor montado en una camioneta que entretiene a los niños muestra a un popular cantante francés, Jaques Brel, que entona una canción donde un hombre

corteja a la mujer equivocada, menos *cruel* que aquella con la que se resigna humorísticamente. El juego lúdico que expone la canción inunda el interior de la camioneta a la que sube Johan con sus hijos. Marianne queda excluida. La secuencia se cierra con metraje del concierto en blanco y negro, se trastoca la diégesis y la realidad, ¿están el padre y los hijos en la sala de conciertos? Aplausos. Montaje audaz que sacude suavemente al espectador como un guiño, como divertimento.

Plano del reloj detenido en casa de Johan. Los padres se despiden de los hijos. La atención subrayada con el enfoque está en Esther. Corte. Conducimos filmicamente al clímax en una secuencia soberbia. El cielo está cubierto por una densa capa oscura. Johan conduce un auto por la carretera y Esther lo acompaña a su lado. Conversan, alternamos la perspectiva con cámara subjetiva de uno y otro. Johan confiesa que ha vuelto a ver a Marianne. Comprendemos con asombro que había prometido no verla más. “Daría todo porque esto fuera un mal sueño” Esther quiere volver atrás en contradicción con la escena del auto corriendo adelante por la carretera. Andamos con ellos irremediabilmente alternando sus perspectivas. Contradicción con la esencia del tiempo que sigue insobornable su dirección. Juego de espejos y *contraespejos*. Andamos el camino con ella, la cámara gira al espejo lateral que enmarca una camioneta que se acerca por detrás y rebasa. Seguimos viendo el espejo que a su vez deja ver el camino andado, al fondo, el paisaje que se deja atrás nos recuerda la inevitabilidad del transcurso, seguimos. Johan dice: “Ese idiota va a matar a alguien” El espejo subraya la cuestión: ¿quién es el idiota? Mismo plano que muestra el espejo lateral. La contradicción espaciotemporal que se significa en la imagen del espejo muestra la impotencia de Esther que quiere

volver atrás, a la felicidad que le daba sentido a su vida, a su orden. Plano con múltiples interpretaciones que aluden todos a los temas del filme: el tiempo, las decisiones y sus consecuencias, el destino como camino andado-andando-por andar. Recordamos que Esther sabe de la relación desleal desde el principio, la que Johan le prometió que terminaría. Johan incumple con la palabra dada. Vemos las identidades dislocarse: aquel que prometió ya no es el mismo que incumple en el presente. ¿Quién conduce el auto? El espectador representa su papel en este drama. Esther obliga a Johan a detenerse, desciende del vehículo y desfallece bajo la tormenta.

Un médico informa a Johan que Esther ha fallecido de un ataque al corazón y que no hay causas científicas que puedan señalarse: "... la ciencia médica no tiene todas las respuestas". Paralelismo aporístico con la encrucijada de Johan. La mirada del doctor a la cámara increpa al espectador. Corte a velorio. En una habitación de la casa de Johan preparan el cuerpo inerte de Esther. Paredes blancas, sábanas blancas que cubren el cuerpo de Esther y una luz intensa que se refleja. Toda la secuencia resalta las contradicciones desarrolladas en el filme: Pureza-culpa, determinismo-libertad, liviandad-carga.

Llega Marianne, se encuentra con Johan en el exterior: "Daría lo que fuera por regresar el tiempo" le dice él como una evocación, una reverberación. "Es lo único en la vida que no podemos hacer" responde ella, lo abraza y con un gesto enigmático tapa la luz del sol con su mano. Cámara subjetiva de la mano contra el cielo. ¿Enfrenta al tiempo? "Quiero conocer a Esther antes que la entierren." Johan la conduce a la habitación donde yace el cadáver y sale. Marianne se inclina y besa los labios de Esther. El gesto de su rival la resucita, abre los ojos y lamenta la

posición de Johan. Marianne le contesta que Johan estará bien. Fuera de la habitación Johan sentado con los asistentes al velorio escucha el *tic tac* de un reloj, mira hacia arriba y ve a su padre poniendo a punto la hora y activando el reloj. Cámara subjetiva: desde la perspectiva de Johan el padre-pastor tiene una altura enorme y asciende a las alturas para manipular el tiempo. Corte a exteriores, paisajes luminosos se suceden. El tiempo es luz, una luz silenciosa. Atardece, cae la noche y las estrellas concluyen el relato.

Johan se debate en un dilema moral que, expuesto artísticamente, con medios cinematográficos, alcanza la dimensión ética. El espectador ante la ficción, mediante la función narrativa y el poder imaginativo, se verá inmerso en el dilema y potenciará su existencia.

Johan debe decidir entre la tradición que fundamenta la comunidad, que la narración sea en una comunidad conservadora otorga un peso considerable al conflicto, entre la armonía de la familia y la certeza de haberse encontrado con la “mujer natural”, la compañera ideal que no es su esposa y madre de sus hijos.

La dinámica existencial del personaje principal se aleja del filme anterior, en *Batalla* el conflicto es del hombre con su conciencia, su culpa. Ahora, la decisión es más compleja ya que involucra la familia entera de Johan y el futuro (dicha o desdicha) de Marianne, su amante.

También en este filme hay una confesión, aunque un poco suavizada ya que el pastor es también el padre de Johan y más que una confesión formal le pide consejo: “Háblame como padre, no como predicador.” En esta escena también el espectador se entera de que Esther, la esposa, está al corriente de su relación extramarital desde el principio.

Así, como en las películas anteriores, el dilema se va mostrando cinematográficamente, he intentado dar cuenta de ello en las líneas anteriores tomando en cuenta los límites de este trabajo. Pero el director va afinando el oficio, la narración es más compleja, la narración cinematográfica es más tersa, no busca el impacto asombroso, el drama es suficiente. La *función narrativa* es más contundente. Por lo tanto, el conflicto ético gana claridad y transparencia.

En el auto se da una escena sumamente simbólica: la vida como un trayecto, un fluir, en donde caben los riesgos de un accidente y la luz de la memoria. Es en la misma escena donde, gracias al diálogo entre la pareja, sabemos que Johan había prometido no ver nunca más a Marianne y que ha incumplido su promesa. Identidad *ipse* que detona la tragedia. La muerte se cierne sobre Esther y en un guiño fantástico, al final de la película, ante el adolorido Johan, Marianne con un beso resucita a Esther.

Este final no mitiga el impacto ontológico en el espectador, podemos decir que eleva un grado el dilema moral y abre el campo de la ética al situarlo en una dimensión universal. Lo moral se puede ejemplificar en un caso concreto y lo ético se medita, se reflexiona en su universalidad.

Podemos proyectar nuestra preferencia por Esther o Marianne, eso no es lo importante del impacto de la *función narrativa*, la luz está en vivir con las consecuencias de nuestras decisiones. Aun cuando la decisión sea desgarradora, cualquiera es susceptible. Honestidad: valor e integridad. En la realidad, no vendrá un hada Marianne a salvarnos de nuestras consecuencias. No podemos detener el tiempo, ¿o sí? Ahí la sacudida luminosa.

4.6 Nuestro tiempo: Crear, criar, domeñar.

Última exploración fílmica a la que se aboca este estudio. Cabe insistir en que nos ceñimos al objetivo de señalar las características de la identidad de los personajes para alcanzar la dimensión ética de la compleja obra fílmica de Reygadas. Este objetivo limita nuestro estudio y dejamos fuera ahondar en las elaboraciones simbólicas y metafóricas que conforman la propuesta estética. También, quedan fuera algunas reflexiones más amplias sobre la temática y su tratamiento artístico como el caso del tiempo y la luz ya que ahondar en ellos nos desviaría de nuestro objetivo y ameritan otro enfoque teórico. La luz en *Luz silenciosa* es central narrativamente para comprender a los personajes, aquí tiene una importancia secundaria.

Aquí, el director se adentra en las pasiones y utiliza para ello un símbolo antiquísimo: el toro bravo. Una pareja que se dedica a la crianza de toros de lidia vive una relación íntima donde la libertad es el principio rector. El respeto de la libertad del otro genera fricciones que no son evidentes y se mostrarán crudas con el devenir de las acciones.

La importancia narrativa de los dos personajes centrales nos puede provocar confusión en el momento de analizar e interpretar. A manera de preámbulo, debemos mencionar desde ahora que el personaje principal es Juan, ya que es quien elabora subterfugios para manipular a su pareja y vive las consecuencias de sus actos. En un momento dado y único hay una voz narrativa homodiegética que habla de Juan como artífice de la intriga. No ahondaré en esa voz, pero es provocativa, es la voz de la hija de Juan pero nos brinda información de la que ella no pudo ser testigo.

Aunque, cinematográficamente, el director “mueva” la atención hacia Ester constantemente mediante diversas herramientas: *close ups*, el lente focal, luces y sombras, movimientos de cámara, encuadres, centralidad narrativa, que no es necesario apuntar una por una, ella no es el personaje principal.

Hay una secuencia que sirve de introducción temática. Unos niños juegan en las riberas de una presa. La secuencia perfila el tema de la película con las relaciones hombre-mujer como eje narrativo. Los niños despliegan su energía en el ámbito del juego, un tanto agresivo, pero en un tono lúdico/agónico. Niños contra niñas. El juego agresivo preliminar de los niños en el lodo apunta a lo terrenal, lo material. Las niñas, en contraste, se acarician con manos y palabras sobre una balsa inflable, sobre la materialidad, ajenas al sucio lodo, las baña una luz prístina.

Esta secuencia consta de dos partes, la primera de los niños y una segunda parte donde se expone un grupo de adolescentes. En esta, también, hay un encuentro agónico, pero ahora, con una carga erótico-afectiva más clara y afín a la edad entre dos de ellos. Ella concretará un encuentro sexual con otro de los muchachos al final de la escena y se ligará mediante el montaje con el símbolo principal en la secuencia inmediata: los toros. Con esta inmediatez se refuerza el símbolo del deseo, la pasión sexual.

En esta secuencia, la pasión-toro se libera y un jinete sale en su persecución acotándola. Este ejercicio se llama “tienta” y sirve para probar y seleccionar machos para la lidia o como sementales para la crianza. El jinete en su montura es, asimismo, un símbolo interesante que aparecerá recurrente. ¿Control racional de las pasiones? El caballo simbolizará las pasiones “domadas” y el toro las pasiones “bravas”. Es difícil traducir estas metáforas visuales a las palabras, la imagen

cinematográfica es inasible por compleja y dúctil. No está demás repetir que para el fin de esta investigación la “traducción” en palabras será siempre con la intención de alcanzar el objetivo rector de la definición de la identidad de los personajes y la claridad de las acciones. Lo que no quiere decir que pasaremos por alto la riqueza simbólico-metafórica propuesta por el director.

Hay que recordar que definir y ponderar el significado de cualquier símbolo o signo siempre va a ser una elaboración del espectador a partir de la propuesta del director. La reconfiguración en el tercer momento expuesto por Ricoeur (apartado 2.5). Repitamos que el análisis estructural nos permite señalar con claridad el lugar de los signos dentro de una estructura que es la obra y apuntar la importancia de unos con respecto de otros y con respecto a la narración y los personajes.

Aunque Juan incita a su mujer a acercarse a Phil, un domador de caballos, ella se contiene ante la fuerza de las pasiones que se desatan al relacionarse con el norteamericano. Ella hace un viaje a la ciudad con el caballerango, a quien Juan trata de demostrarle camaradería y confianza. Phil se siente agradecido hacia Juan por el trabajo brindado. Al despedirse, hay un plano al atardecer rojizo que delata pasión, pero también es una alarma.

En el rancho hay un accidente: un toro ataca una carreta con peones que los alimentan, el toro destroza a la mula que jala la carreta y los dos hombres logran escapar. Ester llega poco después, un tanto distraída, ensimismada, por lo que se despierta la curiosidad de Juan para conocer los detalles íntimos de los posibles esgarces sexuales de su mujer con Phil en la ciudad. Ella se resiste, pero cede y confiesa. Él la increpa por su reticencia a darle noticias. Juan espía en su celular mientras ella se distrae.

La narración se enfoca en la relación que llevan Ester y Juan. Hay siete secuencias que describen la relación específicamente. Hay ocho escenas que identificamos como de transición donde se da información que apunta a características de los personajes, al entorno o a personajes secundarios. Estas escenas otorgan fluidez narrativa y rítmica al conjunto.

Ester vuelve a ir a la ciudad a un concierto, aprovecha la oportunidad para ver a Phil. El contraste entre el arte como expresión sublime en oposición a el encuentro con su amante marca una oposición importante que muestra el amplio rango en el que se expresan las pasiones. Juan es poeta lo que lo sitúa en igualdad de amplitud de perspectivas. En la transición entre secuencias un toro está “amancebado” colina arriba, imposible arrearlo: ¡La pasión apasionada!

Ester maneja en una tormenta (la tormenta de su pasión). Es la escena donde se usa la música y el montaje para describir la subjetividad de ella y ya la hemos descrito más arriba. Enseguida vemos escenas de un encuentro sexual de Ester, asumimos que es una especie de imagen mnémica de su cita con Phil.

Juan insiste en husmear en el teléfono de ella. Por un lado, aflora su inseguridad y, por el otro, trata de demostrar respeto y sobriedad, pero la presiona para que se sincere emocionalmente. Presión que ella no sabe manejar porque tampoco sabe procesar sus emociones o porque digiere las emociones de una forma distinta, una forma inaccesible para Juan. Los dos desesperan. Jinetes arreando animales. El bramido de los toros se escucha a lo lejos.

Juan presiona, cambia de actitud, por momentos es duro y exigente, por otros, aparenta ternura y tolerancia. Ester se siente cada vez más incomprendida y cercada. Una voz en *off* de niña (la hija de Juan) describe el estado emocional de

Juan: Él abandonó a su esposa anterior por Ester, le sucedió algo que él encuentra similar a lo que le sucede ahora a Ester. Esta reflexión lo hace decidirse a tomar riesgos y manipula en secreto a Phil para que siga sus instrucciones. Phil se niega y decide terminar la relación. Juan presiona y mediante un mensaje de voz define el amor “como la colaboración perpetua para la libertad y la plenitud del ser amado”. Con ese mensaje y conociendo sus miedos, el espectador puede notar su contradicción y manipulación. Juan acepta no tener respuestas ante sus temores y las paradojas que plantea el enfrentamiento de la razón y la pasión. En transición un torero capotea las pasiones en la figura de un toro. Juan se envalentona ante el riesgo de perder a Ester y ella llora en silencio.

Sigue otra secuencia definitoria. La identidad *ipse* emerge con claridad. Juan y Ester beben en una cantina con un amigo. Juan se pone de acuerdo con el amigo a espaldas de Ester. Juan se adelanta a la casa del amigo, se esconde en el vestidor, poco después llegan Ester y el hombre para tener relaciones sexuales mientras Juan espía. Se desenmascara la hipocresía de Juan. No repara en hablar y exigir honestidad, claridad, respeto, libertad, confianza y él actúa escondiéndose en las sombras, manipulando egoístamente para satisfacer sus pasiones ocultas. Se devela traidor y miedoso, se descubre patético.

Por su parte, en sentido contrario, Ester hace un esfuerzo por aclararse y procesar emocionalmente -algo que su esposo está lejos de comprender- su exploración pasional/amorosa con Phil y exponer a Juan sus avances y descubrimientos. En una escena sublime escuchamos la voz en *off* de Ester. El director metaforiza una cámara subjetiva. ¡Magistral! Sofística la mirada de Ester a rangos elevadísimos y bellos.

En las secuencias siguientes las contradicciones de Juan se hacen patentes, organiza una reunión a la que invita a Phil, empuja a Ester a tener sexo con el domador, Juan es incapaz de digerirlo, irrumpe en la habitación, Ester desespera. Hay una secuencia donde Juan encara la muerte, ante la finitud que empata con el fin de su matrimonio sólo encuentra una posibilidad: buscar la comunión armónica con los semejantes como ideal inalcanzable, como una obra de arte incapaz de materializarse.

En la última secuencia juntos, Ester deja claro que intuye el engaño y la manipulación, el espectador no tiene claro si lo supo por el propio Phil y lo calla para protegerlo de una reacción violenta de parte de Juan. La secuencia final es de dos toros confrontándose en el campo: bruma, bramidos y polvo dificultan la visión. Uno de los animales desbarranca herido.

Juan es un poeta que tiene un acuerdo de respeto, apertura y libertad en la relación con su esposa. Este acuerdo no es explícito, en el sentido de que forme parte de la narración fílmica, pero Juan reiteradamente apela al mismo presionando a Ester para manipular las circunstancias a su favor. Se muestra inseguro, lo que exacerba su carácter controlador y mezquino. Así, progresivamente, vamos comprendiendo este inusual acuerdo implícito. Lo conocemos por las exigencias exasperantes y mórbidas de Juan a su pareja.

Como en los filmes anteriores, en este se despliega la técnica cinematográfica para mostrar el alma de los personajes y la compleja naturaleza del conflicto, vemos una evolución técnica/artística que se expresa en una mayor soltura, fluidez, que redundan en una belleza contundente.

Juan traiciona este acuerdo. No es explícito el momento en que se compromete, no emite una promesa como tal, pero entendemos que hay un compromiso de mutuo acuerdo. Ya no es Johan incumpliendo su promesa de no ver más a su amante, es el rompimiento de un acuerdo implícito y mutuo. El conflicto ético es más complejo porque perfila el respeto mutuo.

Juan no sólo falta a su palabra, chantajea, manipula, esconde cosas, es deshonesto. Exhibe una identidad *ipse*, ya que no cumple con su propio acuerdo. Un cúmulo de pasiones lo asestan como las armas del toro, incontrolables y poderosas. Por lo mismo pasa Ester, pero ella es mejor “ganadera” y capotea la vorágine desatada (azuzada en gran medida por el propio Juan).

Que el espectador viva imaginativamente la ficción acarrea ese embate de pasiones, la conclusión es más cerrada. Ester le reclama su hipocresía. El espectador asume la evidente culpa de Juan en el desenlace. El reclamo de Ester es fundado en la palabra traicionada. La potencialidad radica en las posibilidades de acción de Juan, pero, dado su carácter e historia mostrados narrativamente es congruente. Así, el espectador tendrá que rumiar la tragedia desatada por las pasiones para sondear las propias.

Conclusiones

I

El cine de Carlos Reygadas se revela como sustancia de estudio ideal por su carácter enigmático e inasible. Este carácter permite exigir hasta el extremo la idoneidad de la teoría-metodología expuesta para abordar la dimensión ética de los filmes. La metodología queda justificada al permitir la reflexión sobre la propuesta cinematográfica.

En un primer momento, tratar el fenómeno cinematográfico como lenguaje permite abrir el camino a un análisis estructural. Y, ya el cine como texto, es posible continuar con la labor hermenéutica. El tramo teórico metodológico avanzado en el presente trabajo permitirá explorar posteriormente áreas que han quedado fuera dado los límites del proyecto. Queda pendiente ahondar en la relación significativa de los elementos cinematográficos. Alegorías y metáforas en distintos niveles de significación abren campos que pueden ser enriquecedores para una hermenéutica cinematográfica.

El tiempo es otro elemento complejo que amerita un estudio profundo. Ricoeur hace un acercamiento teórico-filosófico al tiempo narrativo en *Tiempo y narración*. Deleuze explora filosóficamente el tiempo del fenómeno cinematográfico. Aunque son enfoques dispares, podría intentarse un diálogo. Queda también como posible ruta para transitar en busca de asideros teóricos y filosóficos que enriquezcan la interpretación.

II

Podría pensarse que se ha perdido la dirección de alcanzar la dimensión ética de un filme cuando disertó sobre las herramientas cinematográficas desplegadas

por el director, aún más cuando lo hago de forma detallada como en el apartado anterior. Quiero extenderme un poco al inicio de las conclusiones y justificar explícitamente esta aparente desviación. Creo que es necesario para que no se pierdan de vista las causas que me llevan a las siguientes conclusiones.

La estructura narrativa en cine no se limita al guion ni al engarce de las acciones de los personajes. Todo elemento en el cuadro significa, la composición de este, el lugar donde se sitúa la cámara, el movimiento de ésta que conformará un plano, la luz y las sombras. El director decide junto con su equipo la disposición de todo elemento configurante. El montaje crea sentido. Hay una intención al juntar plano con plano secuencialmente hasta formar un conjunto semántico. Así, al final del apartado 1.1.3 adelantamos la siguiente definición de un filme como: “un flujo plástico de signos interrelacionados con la intención de producir un discurso, un texto narrativo.” El talento de un director se despliega en los recursos cinematográficos con una finalidad significativa como explicamos en el apartado señalado.

Por lo tanto, es fundamental describir, en su función semántica, los detalles particulares que apuntalan el discurso, sobre todo los que ayudan para alcanzar la dimensión ética de cada filme. Para entender los elementos que sirven a la construcción de los personajes es necesario apuntar los detalles significantes acordes.

Me atrevo a hacer esta regresión con la finalidad de subrayar la meticulosidad del director para construir a los personajes como vehículo discursivo. Esta me parece que es la segunda conclusión del presente trabajo. El reconocimiento internacional que ha merecido la labor cinematográfica del director descansa en esta

meticulosidad y en la armonía narrativa alcanzada. Cada elemento del filme significa configurativamente.

En *Japón* y en *Batalla en el cielo* observamos cómo el despliegue de herramientas cinematográficas conduce la narración inclinándose a la construcción de la subjetividad de los personajes principales. En *Japón* el personaje se enfrenta a su propia muerte durante el filme para encontrar impulsos vitales en apariencia perdidos. Un encuentro con la fuerza que le da fundamento existencial. Una certeza ontológica. Todos los elementos cinematográficos siguen esa intención. La experiencia de cada quién al espectral definirá los alcances poéticos de la propuesta. En *Batalla en el cielo* vemos un despliegue cinematográfico similar en una trama más compleja que incluye, por lo menos dos personajes más en orden de importancia. La esposa y cómplice delictiva de Marcos, por un lado. Y Ana, la imagen idílica donde confluye un amor y una consciencia tormentosos. Los elementos cinematográficos apuntalan la construcción discursiva del personaje principal. La toma de consciencia, la alarma, el vértigo delirante de la culpa, el asesinato climático y la expiación.

En el siguiente filme, *Luz silenciosa*, los recursos cinematográficos están más equilibrados hacia la descripción del conflicto dramático, la aventura amorosa extramarital con sino funesto. No dejan de servir como descripción plástica de personaje, pero al mismo tiempo describe su encrucijada: La mujer natural o la familia. La secuencia del coche que termina en tormenta fatal describe el impacto de la traición en Esther, la esposa. La conclusión fantástica y luminosa cierra el drama entero, no describe únicamente la liberación de Johan.

En el cuarto filme que nos concierne, *Nuestro tiempo*, el equilibrio de los elementos cinematográficos permite una fluidez narrativa que incluye la descripción de los dos personajes enmarcados en un ámbito dramático que gana tensión hasta el desenlace emparentado simbólicamente con la tragedia. Los toros bravos que luchan a muerte son una imagen que engloba el drama en su totalidad, no la suerte de uno de los personajes.

El director no teme el lugar común: toro de lidia - pasión desbocada. Lo acomete, lo rodea, lo mira, cambia un poco la perspectiva, cambio que se vuelve fundamental para renovar el signo, la metáfora -que es su versión más distante-, para proponer una reconfiguración personal, más inmediata, giro sutil pero profundo y poderoso: universal de tan íntimo, original en la (re)apropiación.

Como se mencionó detalladamente, en los recursos cinematográficos desplegados por el director, sobresalen los que buscan provocar la participación del espectador. Los significantes abiertos, la música, la cámara subjetiva estimulan al espectador a involucrarse en la experiencia cinematográfica. Así, no solo la *función narrativa* descrita por Ricoeur en el tercer momento refigurante estimula ontológicamente, también el director provoca en el espectador una experiencia de profundidad definitoria. Es el espectador en su intimidad quien va a definir el impacto que indudablemente será radical.

Los signos abiertos en este filme, signos que multiplican su potencia significativa, empujan al espectador a un interés más activo. Podríamos suponer que, entre más críptico es un signo este pierde fuerza, en cambio, en la obra de Reygadas podemos constatar lo contrario: la obra es cada vez más entrañable y universal. Aventuramos que las imágenes fluyen con naturalidad, hay empatía que devela cierto tipo de

integridad lúcida, honestidad en el planteamiento estético. La polisemia provocadora enriquece la obra. Se plantean nuevas relaciones significantes que iluminan zonas donde la neblina o el descuido o la costumbre no permiten una visión clara.

Es evidente una evolución en el uso de los recursos cinematográficos: progresivamente cobra importancia el flujo narrativo y la complejidad dramática. La apertura semántica se mantiene tanto en el plano de los significantes que se pueden analizar aisladamente como en el plano de la trama. Aunque en *Nuestro tiempo* la conclusión es más clara que en los filmes anteriores, es importante para Reygadas mantener cierta duda que abre las posibilidades de lectura. ¿Hasta qué punto conoce Ester las maquinaciones subrepticias de Juan para manipular la situación y sacar ventaja? ¿Justifica el miedo de Juan su actitud denigrante? Parece que la importancia no radica en la conclusión sino en el conflicto y los matices profundos que develan aspectos del alma humana. Y que, gracias tanto a la *función narrativa* como a la poética del director, el espectador explora, junto con los personajes, abismos existenciales. La experiencia particular del espectador permitirá determinar el grado de apertura a la multiplicidad ahondando con atención en la propuesta fílmica o provocará una desilusión en la incomprensión. De cualquier manera, las imágenes dejarán su propia huella y el tiempo las colocará en su justa dimensión.

III

Ahora, aclarado que todo elemento en cuadro puede ser significativo y cómo lo usa el director que nos incumbe: primero, para exponer la subjetividad de los personajes, el director describe los personajes con diálogos, con acciones y simbólicamente con herramientas cinematográficas y segundo, para apuntalar el

flujo narrativo. Hay un tercer aspecto que ya he mencionado y que no puedo extender dado el carácter limitado de este trabajo: la riqueza metafórica de los elementos cinematográficos. Su estudio merece otro trabajo que lo desarrolle en su amplitud. La tarea de interpretar la obra de Reygadas, en su dimensión cinematográfica como fenómeno estético único, rebasa los alcances de este estudio.

Así, podré enfocarme en la narración, o sea, en los personajes y el conflicto dramático, enmarcado en las acciones y sus repercusiones, que nos permite, según la metodología propuesta en este trabajo, una reflexión ética. Así como, en el efecto de la *función narrativa* de Ricoeur que propone acercarse a la ficción como una redefinición del mundo. Refiguración que arrojará al espectador a redefinir su devenir ontológico.

Las narraciones que analizamos no son conclusivas en el sentido acostumbrado, las conclusiones suelen dar una suerte de resolución moral, una especie de lección. Voy a ser simplista: el héroe o personaje principal logra su cometido ¿sí o no? Y, ¿por qué? Esto permite identificar una moraleja. Generalmente el héroe o personaje principal es identificado con valores que se decantan hacia lo “bueno” y los personajes antiéticos son identificados con valores “malos”. Cuando este héroe vence a su contrario, es el bien venciendo al mal simbólicamente. El cine norteamericano está plagado de ejemplos.

Veamos cada filme analizado individualmente. En primer lugar, Japón, muestra una estructura narrativa que perturba, ya que se aleja de una estructura del bien contra el mal, no hay, tampoco un personaje contra quién luchar. Podríamos advertir que el sobrino rapaz sería el personaje antitético, pero el enfrentamiento está un poco

forzado o desdibujado, la referencia es sutil. No es él quien se opone a que el personaje principal cumpla su cometido: darse muerte.

Para empezar, el objetivo del personaje principal es desconcertante y provocador. Implica unas razones que el espectador espera sean develadas en algún momento, cosa que no sucederá. En cambio, veremos al personaje despeñarse, confrontarse con el entorno y con su incapacidad de convocar fuerzas creativas. Será una sucesión de desencuentros lo que lo lleve a redescubrir su ímpetu erótico/sexual por una mujer que lo aloja, que lo hospeda en su troje y en su regazo.

Esta estructura despoja al espectador de prejuicios narrativos. Le empuja a el momento presente. Recordemos el uso reiterado de la cámara subjetiva. Constantemente lo provoca para que se permita habitar la experiencia cinematográfica. El personaje se reencuentra consigo mismo, pero no sale indemne, la tragedia se cierne sobre aquellos que ambicionan o quienes se ven arrastrados por los bienes materiales.

Si se pretendiera buscar una moraleja, esta sería contradictoria. No estamos ante una narración que busque predicar enunciados morales. El director plantea una situación que genera una tensión trágica, estamos ante una tragedia que conmueve al espectador que se permita la experiencia. Exaltación vital emparentada con el erotismo y la muerte.

En la siguiente película, *Batalla en el cielo*, la estructura narrativa otorga mayor peso a personajes secundarios que servirán dramáticamente para apuntalar la caída en un abismo delirante del personaje principal. La tensión narrativa gana complejidad. Pero Marcos no es un héroe ni de cerca. Quizá sea un mártir en su incontinencia. Es el enigma ético que lanza el director. El espectador tendrá que resolverlo en su

intimidad. ¿Es posible que un personaje como Marcos caiga circunstancialmente en la consciencia? ¿Es posible que la culpa lo haga reflexionar y pague sus culpas como la legislación humana lo prescribe? ¿El amor es un delirio? La escena en el vagón del subterráneo cobra importancia: ¿hay raíces profundas que sostienen la inconciencia y finalmente la incontinencia? La narración no concluye resolviendo preguntas como las planteadas arriba, al contrario.

En *Luz silenciosa* continúa acrecentándose la complejidad del *mythos*. Los personajes femeninos no son instrumento, son claves fundamentales del drama. La tensión que abate al protagonista es interna pero también externa. Está la familia como signo de la tradición. La tradición subrayada por la religión y la costumbre como aglutinante social. ¿Puede Johan enfrentar su amor honesto, pasión y destino invaluable en el discurso narrativo, a esa tradición que conforma y sostiene su mundo? El desgarramiento interno que vive Johan provoca la fatalidad. El final fantástico no resuelve la incertidumbre sembrada en el espectador.

En *Nuestro tiempo* el equilibrio entre plasticidad cinematográfica y flujo narrativo alcanza niveles admirables. El drama narrativo es todavía más complejo. El triángulo amoroso provoca una tensión que deviene en cisma trágico. En este caso, sólo alcanza la fatalidad simbólicamente con la convalecencia del amigo y la lucha entre dos toros al cierre. Juan contraviene un acuerdo que se va develando junto a su inseguridad expresada en calculada manipulación denigrante. No sólo quiebra su palabra, traiciona la confianza que habían depositado en él y destruye una libertad supuesta sobre la que se fincaba una relación idealizada.

La pasión gana centralidad narrativa y cuestiona la capacidad de los personajes para sortear sus embates. Supremo motivo de conflictos éticos. El espectador sigue

los pasos de Juan, se preguntan por qué no cumplir el pacto de libertad tan prometedora y en cambio la angustia invade mientras Juan cae cada vez más bajo. Parece ser que la suerte del capote favorece al más valiente. Pero también al más honesto. La narración arroja al espectador al centro de nuestro mecanismo ético: Cumplir la palabra o no cumplirla.

La estructura narrativa de los cuatro filmes analizados sigue de forma paralela la apertura semántica descrita en la segunda conclusión. El conflicto que genera los dilemas éticos expuestos abre la lectura, no la concluye para cerrarla en una moraleja limitante. Permite y provoca la reflexión, el acto reflexivo. Multiplica la potencialidad ontológica vía las variaciones imaginativas permitiendo que el espectador se refleje en un horizonte amplio, que explore los abismos del enigma. Las conclusiones morales serán personales, poéticamente personales.

Es en la ficción poética que se puede tapar el sol con un gesto de la mano, que se puede detener el tiempo, que se puede regresar de la muerte. Es gracias a la imaginación anclada en la ficción narrativa que lo velado se descubre y se ilumina como posibilidad, como potencia. Esa misma imaginación permite evaluar la posibilidad y permite decidir bajo una luz inédita. La decisión cae en el campo de la moral, la luz en el de la ética.

Ricoeur fundamenta tanto su teoría narrativa como la ética filosófica que desarrolla en la obra de Aristóteles. La *Poética* y la *Ética nicomáquea* son piedra angular en la teoría que nos sirve de base en la metodología puesta en marcha para alcanzar la dimensión ética de las narraciones cinematográficas.

Para cerrar esta tercera conclusión dividida en los cuatro filmes podemos aventurar que la propuesta cinematográfica de Carlos Reygadas es heredera directa de la

tragedia griega. Una especie de neotragedia cinematográfica donde el desenlace no juzga, no define, bosqueja metafóricamente y en su trazo muestra la complejidad del misterio que nos constituye. Nos arroja al enigma trágico pero luminoso que es la vida.

Bibliografía

Aumont, Jaques, et al. 1996. *Estética del cine*. España: Paidós.

Barthes, Roland, 2001. *S/Z*. México: Siglo XXI

Benveniste, Émile, 2015. *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI editores.

- 2015. *Problemas de lingüística general II*. México: Siglo XXI

Bergson, Henri, 2013. *Materia y memoria*. Argentina: Editorial Cactus.

Bordwell, David, 1996. *La narración en el cine de ficción*. España: Paidós.

Bordwell, D. Thompson, K. 2003. *Arte Cinematográfico*. México: Mc Graw Hill.

Casetti, Francesco, 1996. *El film y su espectador*. España: Cátedra.

Corona, Pablo Edgardo, 2005. *Paul Ricoeur: lenguaje, texto y realidad*. Argentina: Editorial Biblos.

Dudley, Andrew, 1993. *Las principales teorías cinematográficas*. España: RIALP.

Eagleton, Terry, 2020. *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE.

Edgar-Hunt, R. Marland, J. Rawls, S. 2011. *El lenguaje cinematográfico*.

Barcelona: Parramón Ediciones.

Gaudreault, André, 2011. *Cine y literatura. Narración y mostración en el relato cinematográfico*. México: Universidad del arte.

Gaudreault, A. Jost, F. 1995. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. España: Paidós.

Genette, Gérard, 1989. *Figuras III*. España: Lumen.

Heidegger, Martin. 1971. *El ser y el tiempo*. México. FCE.

Hemingway, Ernest. 1982. *Por quién doblan las campanas*. España. Editorial Planeta.

Ingarden, Roman, 1989. Concreción y reconstrucción. En Warning, Rainer, (Ed.). *Estética de la recepción* (pp. 35-54). España: Visor.

Iser, Wolfgang, 1989. El proceso de la lectura. En Warning, Rainer, (Ed.). *Estética de la recepción* (pp. 149-164). España: Visor.

Kracauer, Siegfried, 1996. *Teoría de cine*. España: Paidós.

Machado, Antonio. 1971. *Antología poética*. España. Salvat Editores.

Mayoral, José Antonio, (Ed.) 1987. *Estética de la recepción*. España: Arco/Libros.

Metz, Christian, 2002. *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972). Volumen II*. España: Paidós.

- 2001. *El significante imaginario*. España: Paidós.

Niessen, N. (2011). Miraculous Realism: Spinoza, Deleuze, and Carlos Reygadas's "Stellet Licht." *Discourse*, 33(1), 27–54.

<http://www.jstor.org/stable/41389864>

Reygadas, Carlos, 2016. *Luz*. México: anDante, Universidad Autónoma de Nuevo León.

Reygadas, Carlos, 2022. *presencia*. México: anDante, Corriente Alterna.

Ricoeur, Paul, 1995. *Autobiografía intelectual*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- 2020. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México: FCE.
- 2018. *Tiempo y narración I*. México: Siglo XXI editores.
- 2013. *Tiempo y narración III*. México: Siglo XXI editores.
- 2017. *Teoría de la interpretación*. México: Siglo XXI editores.
- 2020. *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI editores.

Sánchez Vázquez, Adolfo, 2007. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México: UNAM

Stam, R. Burgoye, R. Flitterman-Lewis, S. 1999. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. España: Paidós.

Stam, Robert, 2001. *Teorías del cine*. España: Paidós.

Tompkins, C. (2008). A Deleuzian Approach to Carlos Reygadas' "Japón and Batalla en el cielo." *Hispanic Journal*, 29(1), 155–169.
<http://www.jstor.org/stable/44284898>

Tompkins, Cynthia. "A Deleuzian approach to Carlos Reygadas' *Stellet Licht* [Silent Light] (2008)." (2010). https://digitalrepository.unm.edu/laii_research/49

Tornero, Angélica, 2011. *El personaje literario: historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos; Miguel Ángel Porrua.

Vela Valldecabres, Daniel. 2018. Una aplicación de la hermenéutica de Paul Ricoeur a la narrativa audiovisual: mimesis y autoconocimiento.
<https://revistas.unav.edu/index.php/rilce/article/download/35263/29813/>

Warning, Rainer, (Ed.) 1989. *Estética de la recepción*. España: Visor.

Filmografía

Japón. Dirección: Carlos Reygadas. Guión: Carlos Reygadas, 2002.

Batalla en el cielo. Dirección: Carlos Reygadas. Guión: Carlos Reygadas, 2005.

Luz silenciosa. Dirección: Carlos Reygadas. Guión: Carlos Reygadas, 2007.

Post Tenebras Lux. Dirección: Carlos Reygadas. Guión: Carlos Reygadas, 2012.

Nuestro tiempo. Dirección: Carlos Reygadas. Guión: Carlos Reygadas, 2018.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

Cuernavaca, Morelos, a 24 de septiembre de 2025.



Dra. Ángela Ixxic Bastián Duarte
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Después de leer la tesis *La ética en el cine de Carlos Reygadas*, que presenta:

ARMANDO ALONSO BELTRÁN

con el fin de obtener el grado de Doctor en Humanidades, le informo que, como director, otorgo mi **voto aprobatorio** para que se proceda a su defensa pública. Los argumentos que sostienen mi decisión son:

Que la tesis construye un marco teórico, sobre la filosofía de Paul Ricoeur y los fundamentos técnicos del lenguaje cinematográfico, lo suficientemente sólido (idóneo) como para poder alcanzar el objetivo del estudio: la dimensión ética de los personajes en cuatro de las películas de Carlos Reygadas. Esto implica considerar el lenguaje cinematográfico como una narración en la que los personajes construyen su identidad a través de sus actos y, estos, desde la perspectiva de Ricoeur, son el material que construye la identidad sobre la que se basa la ética. Además, la tesis dialoga críticamente con otros autores que han analizado el cine de Reygadas para acentuar su aportación, que es de gran importancia por su profunda originalidad.

Sin más por el momento, quedo de usted

Dr. Agustín Rivero Franyutti





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

AGUSTIN RIVERO FRANYUTTI | Fecha:2025-09-24 17:19:56 | FIRMANTE

SO0dzfFgZS7tJFAHiz+VoKedRkdFuG3G3xtotH1cXbeOb7mxl77CGWiiKAbcFRxdCuehrpdZ1cN4nwWd5nBdY4VxngYqH+3yVWWNoqSMiEYuR271Duj/pqO2NbxkejRtpyfBbN1xEBSMUid7wDecr9swLln1vekDLqtGNoggyiu3ND09Njh6aTiE6tbzUpVkip2KWjbjyxWbIFlrzR4gaGkojBucYugqM08CLecZExmLRPsrb4+Ojliih36lFa29NZBYukLNpaUs3HdyHIW
X3AdskHLfqZ7MQruQ1wLfKORR8J1UawQ5DylMels6SvzbY2cqkyYYpStOc3vhC9A==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



Nt30ilRPh

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/TepIhGTbmXfhTt07HOvt2rg6pPVQi1Ua>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

19 de enero de 2026, Cuernavaca, Morelos.

Dra. Ángela Ixkic Bastián Duarte
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Después de leer la tesis *La ética en el cine de Carlos Reygadas* que presenta:

Armando Alonso Beltrán,

con el fin de obtener el grado de Doctorado en Humanidades,
le informo que otorgo mi **voto aprobatorio**
para que se proceda a su defensa pública. Los argumentos que sostienen mi decisión son:

Para que se proceda a su defensa pública. Los argumentos que sostienen mi decisión son los siguientes:

La tesis que presenta Armando Alonso es una aproximación plenamente fundamentada a la obra de Carlos Reygadas, uno de los directores cinematográficos mexicanos más importantes a nivel internacional de las últimas décadas, desde una perspectiva ética-hermenéutica, sustentada en la reflexión de Paul Ricour sobre la identidad narrativa y sus implicaciones éticas para la perspectiva del lector/espectador. Alonso logra construir un marco metodológico que implementa las herramientas configurativas del lenguaje cinematográfico para lograr una conclusión y comprensión hermenéutica de la obra de Reygadas, y que abre la puerta a una amplia continuidad de estos temas.

Sin más por el momento, quedo de usted



Dr. Ismael Antonio Borunda Magallanes



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

ISMAEL ANTONIO BORUNDA MAGALLANES | Fecha:2026-01-27 10:11:11 | FIRMANTE

pf9tFiKH3yzRxK7LVxRb0q25SLoSvNg6yf6xwDNga3LfKPJzJ7TFa73wdOhhzpl1DMn7+nJhgTfi55g94GEoqthO/+YbWC2LyOQArWl8grN1bPXfPnJOsVibRZLVYjL/QUdcWY9bxv384Hlq+vJTf6QPEn5pTYI8S+ODEzLLa0BPgPoAmy113IlQfNx4um9ndOxGycRoQNDkH26IEyPxcSo3VZG/eOJwqYtdpNc6kKN2XxnwdaD9mcvKk2yMlyXEPfEmDvQgcUAVZ5GXubrVmfFyPFDWmJyPNauv3OR0nyZbqJWBB74/dFYATCsCud8hqoRumuR2yyzQhVGwzeUsA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



BbrwDxUm2

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/GJPY4pFUirGqZ9ldwdwUK8JAzBX6FAi8>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029



Cuernavaca, Morelos, a 12 de mayo de 2026

Dra. Ángela Ixxic Bastián Duarte
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Después de leer la tesis *La ética en el cine de Carlos Reygadas* que presenta:

Armando Alonso Beltrán,

con el fin de obtener el grado de Doctorado en Humanidades, le informo que otorgo mi **voto aprobatorio** para que se proceda a su defensa pública.

Los argumentos que sostienen mi decisión son:

La tesis presenta un detallado desarrollo a nivel teórico de los conceptos que abordará en el análisis de cuatro películas de Carlos Reygadas. Esta parte se compone de una descripción permonarizada de los conceptos y los recursos del lenguaje cinematográfico en el nivel formal: espacio filmico, montaje y texto. De ese modo se desglosa un vocabulario que le permite distinguir los principios de imagen y de la narración cinematográfica a partir de teoría de la narratología de Bordwell y Gaudrault.

La segunda parte se centra en la revisión de las teorías de Paul Ricoeur en lo referente a la función hemeneútica del texto y sus aportes a la forma de representación del tiempo y narración en la historia. El tiempo como un *contiuum* en la que personaje, acción y discurso se entrelazan en una forma particular. La trama como resultado de la interacción de diferentes modos y procesos narrativos. entre sí exclusivamente.

La propuesta teórico-narrativa elaborada por el filósofo francés Paul Ricoeur permite ir más allá: sugiere una identidad narrativa. Esta nueva perspectiva permite el cuestionamiento de las causas y consecuencias de las acciones de los personajes. Así, a partir de la redefinición de la obra como acontecimiento, esto es: alguien que dice algo sobre alguna cosa a alguien más, podemos descubrir nuevos modos de imaginar la realidad.

El filme como un texto o un discurso que se realiza en el presente. Que remite a un sujeto, apunta a un objeto, a un mundo y se dirige a un interlocutor. La dimensión ética de la obra reside en su complejidad y en la capacidad de poder. en los recursos cinematográficos desplegados por el director, sobresalen los que buscan provocar la participación del espectador. Los significantes abiertos, la música, la cámara subjetiva estimulan al espectador a involucrarse en la experiencia cinematográfica. Así, no solo la función narrativa descrita por Ricoeur provoca esta expresión ética sino también el director provoca en el espectador una experiencia de profundidad definitoria. Es el espectador en su intimidad quien va a definir el impacto que indudablemente será radical.

El trabajo permite un análisis estructural del relato que permite una interpretación hermeneútica. La estructura narrativa de los cuatro filmes analizados sigue de forma paralela la apertura semántica descrita en la segunda conclusión. El conflicto que genera los dilemas éticos expuestos abre la lectura, no la concluye para cerrarla en una moraleja limitante. Permite y provoca la reflexión, el acto reflexivo. Multiplica la potencialidad ontológica vía las variaciones imaginativas permitiendo que el espectador se refleje en un horizonte amplio, que explore los abismos del enigma. Las conclusiones morales serán personales, poéticamente personales.

No sólo el trabajo del postulante es ejercicio conceptual muy completo y complejo sino provoca una reflexión de lo que puede llegar a ser el estudio del lenguaje cinematográfico como discurso narrativo. Si bien los elementos que lo componen no se limitan a lo textual, la imaginación es, como lo define el autor, “un flujo plástico de signos interrelacionados con la intención de producir un discurso, un texto narrativo.”

Sin más por el momento, quedo de usted

Dr. Fernando Delmar Romero

Profesor-investigador

Facultad de Artes



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

FERNANDO DELMAR ROMERO | Fecha:2026-05-14 18:42:46 | FIRMANTE

Dx3/6Ya2uWHfYPsvaq9/2oM612R/wTmRi/dl7+Ar2lcrGZ+Brx32DSHB/McE0z3tc0l+ILU1xvMz0JtkLhqcZotZmDnI8Cv+Iryd6dLp123h/m522pMxMHXyEfxFeBEIWuyKpKwJOK5zL+kn2jTqyocA0cotlSP6TStmTjswU9o+8nV4AkHxzbOrmVbyal/5owFTTeBPE85pVkWnZg8GIWLIWIGxUoW2DVzjtGFtLeK0oQj8UI1sFEDaGQ0nWm8IA6XaJB/LrgcbQQyNtT6QZpb3e90UTeMmc42jZacSbV7vKK+ikK24kFszQJ1zfcTtNqAgEOqmMX3hji8lwytZvA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[hdeJsDhXw](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/XHuRJNtEJyLLILAvaovnVvgyUu50pYhc>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

DRA LAURA CAMPOS MILLÁN
COORDINADORA DEL PROGRAMA DE POSGRADO EN HUMANIDADES
Centro de Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *La ética en el cine de Carlos Reygadas* que presenta el alumno:

Armando Alonso Beltrán

Para obtener el grado de DOCTOR en Humanidades. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

- 1) La tesis mencionada reúne los requisitos académicos que exigen los estudios de doctorado, según están establecidos por el Plan de estudios: Plantea con rigor y profundidad los problemas del tema de la investigación y contribuye a aclararlos a partir de una reflexión personal sobre el tema.
- 2) La escritura de la tesis es precisa y clara. Demuestra un conocimiento riguroso del medio cinematográfico y de las herramientas de análisis del mismo, del marco teórico hermenéutico de Paul Ricoeur, así como del cine de Carlos Reygadas.
- 3) La tesis presenta una síntesis del lenguaje cinematográfico y sus elementos, planos, secuencias, encuadres, montajes entre otros, lo que construye un lenguaje preciso para referirse al fenómeno tratado. En un segundo momento, la tesis realiza una reconstrucción de la teoría hermenéutica de Paul Ricoeur atendiendo la relación entre tiempo y narración, la compleja teoría de la mimesis, así como el problema de la identidad-idem (mismidad) y la identidad-ipse (ipseidad) y la especificidad de su diferencia, entre otros elementos. En un tercer momento, Armando Alonso moviliza el enorme aparato teórico metodológico presentado previamente para analizar 4 películas de Carlos Reygadas: *Japón*, *Batalla en el cielo*, *Luz silenciosa* y *Nuestro tiempo*. El resultado es profundamente exitoso: en su análisis se logra conjugar las herramientas interpretativas de la hermenéutica con el lenguaje cinematográfico de Reygadas para establecer una lectura de las problemáticas éticas exploradas en dichas preguntas.





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

5) La tesis es muy buena y logra articular una propuesta interdisciplinaria profundamente afín a los objetivos del programa del doctorado en humanidades.

Sin más por el momento, quedo de usted,

Atentamente
Por una humanidad culta

DR. SERGIO LOMELÍ GAMBOA





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

SERGIO RODRIGO LOMELI GAMBOA | Fecha:2026-05-13 11:51:16 | FIRMANTE

dVaZXGFZREhf+3B4nceqnxomrL5RjWRIDkftiH47l2n7TiQ3yCEp6fLWcHF57uJJF3E1O4oFa/CNgz2QnXu3lCN9YyKAqBefw+pVkeC4/QzzoTWgkedOKtlOzkep5rm9E4MN+5oPVQkdcnRoGZpnTYm3NwkOjOFoLmyQr0d+MXfiNqhdTyizvPK6smJKnD5brSAD6vCjcYou/kwij9V6VQ+RDLXZzJlZo1xpTjXPABvQytAvlfo7zBRxtAy9F+FsNolExeEfDCeiqIT6k7l5tqz+BLMRJcZ2WSFRZbqfOy90DI4GgYBmoMMjJJlqA+JLK+qhE7XLos9TEiRjaMGsg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



9IK7lh2uV

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/zklkl58G7GTG1BsQRZ5bLEbyPbJrU6Wx>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos, a 5 de diciembre de 2025

Dra. Ángela Ixkic Bastián Duarte
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Después de leer la tesis *La ética en el cine de Carlos Reygadas* que presenta:

Armando Alonso Beltrán,

con el fin de obtener el grado de Doctorado en Humanidades,
le informo que otorgo mi **voto aprobatorio**
para que se proceda a su defensa pública. Los argumentos que sostienen mi decisión son:

Se trata de una tesis en la que se hace un análisis de algunas características formales y de contenido de cuatro películas del director mexicano Carlos Reygadas: *Japón*, *Batalla en el cielo*, *Luz silenciosa* y *Nuestro tiempo*. Mediante una apropiación personal de conceptos derivados de autores como Martin Heidegger, Paul Ricoeur, David Bordwell y Angélica Tornero, Armando Alonso practica una minuciosa interpretación del corpus elegido, en la que destaca las maneras en las que se manifiestan valores éticos a través de la estructuración narrativa y formal de las cintas. La aproximación es original, deriva de un conocimiento profundo de la filmografía que aborda y, además de las fuentes teóricas que orientan la interpretación, se nutre de artículos recientes sobre la obra del cineasta en los que se abordan temáticas relacionadas con los propósitos del trabajo.

Sin más por el momento, quedo de usted

Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón
Profesor-investigador, Facultad de Artes

Se anexa firma electrónica



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

ANGEL FRANCISCO MIQUEL RENDON | Fecha:2025-12-05 13:54:57 | FIRMANTE

qBsf08liVlgvbh0kSsZMHebaK1FWtlZzqpbFQ/xagWhb1jnermQBSKUZXn/+ol9JVkZcuwFyy9KpCsrl9ZKJt5PwEfhX0hacla4bVR4PC2zrThlQUskLYsi3Fpxe73ZcwhdeXp8CZAyIY
ZcNf2nqvuxXKNi0UuFNWVOYdq/wV7NzyH7ohzUCMC0wDft68xWrp0z/RG+/Uvblbj7E1/CTDagVtyywp0MnGVgy0+ZsIDQlWuOWpvgwMW2MJaPpNC+7AHgPXof+wOa0Iirg
Q+YSCr3JQG5YBENbUjNXI5ZSDmAEMKVniEJ/FbtN2u4m1Xg1Ch3Whz3LgCYut3KfS2tQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



P6DjSyd xp

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/D333EZtB5Gqei2gQWvtMKCiQbqdtlFix>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos; a 22 de octubre de 2025.

Dra. Ángela Ixkic Bastián Duarte
Coordinadora del Posgrado en Humanidades
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Después de leer la tesis *La ética en el cine de Carlos Reygadas* que presenta:

Armando Alonso Beltrán,

con el fin de obtener el grado de Doctor en Humanidades, le informo que otorgo mi **voto aprobatorio** para que se proceda a su defensa pública. Los argumentos que sostienen mi decisión son:

La investigación demuestra solidez teórica y coherencia metodológica al tratar el cine como lenguaje y texto, articulando un análisis estructural con una hermenéutica orientada a la dimensión ética. La elección del corpus de la obra de Carlos Reygadas, permite tensionar y validar el andamiaje conceptual (Ricoeur/Deleuze) en escenas y recursos concretos (encuadre, cámara, montaje, música).

Asimismo, el trabajo ofrece aportes críticos originales y su capacidad para producir conocimiento situado y relevante. Por el rigor analítico, la pertinencia del enfoque y la claridad con que vincula forma, narración y ética, se emite voto aprobatorio.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta

DRA. MARÍA EUGENIA NÚÑEZ DELGADO
PITC DE LA FACULTAD DE ARTES

Se anexa firma electrónica



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

MARIA EUGENIA NUÑEZ DELGADO | Fecha:2025-11-03 16:37:13 | FIRMANTE

w25aJAA76QNixbP/Tqn3ATt38V+PkgMYj3UC3vjzKf5k4GVuJ1xu7JyWzw+sEk3lb1nl6PLCIEbA6Fc9oCuXqjqJqeGumo13Ccc6Am4VwMEiPr3fY8ulgBUATS9oGR5M7PAiT45e
o5NPc3G950trGUOB5cuKnqAW03yum8l3PQakRIKXGoy19O1lhSwmOSf23j4519DFO5cygstPybOim3g7k2qTWS8ezpClsmP495djNUKFmDC59ig+yKmTVf23UImalOk7XJ2KCp
Q2BLxsPz4ggsprY3CiAUApnem15VxJbmlLoTYgOrjQOgOmbcgzUzZBA4KWPhCn0sYYk+fQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



4086GvqOS

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/Pdz133lBihkw7L4JbhdB2VndhiRIUCVt>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029