



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Estudios Superiores Aragón

Análisis hermenéutico de los cortometrajes; *Los Amorosos*,
La Leche y el Agua, y *Beer*, donde la existencia
no tiene propósito

T E S I S

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO

P R E S E N T A

Juan Antonio Ávila Zúñiga

Asesora: Mtra. Laura Rustrián Ramírez



Nezahualcóyotl, Edo. de México 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción

Capítulo 1. La naturaleza del cortometraje	1
1.1. La paradoja del cine: El cine es parte de la industria del entretenimiento	1
1.2. Antecedentes científicos de las películas.....	5
1.2.1. Cortometraje: Grabación y persistencia retiniana.....	8
1.3. Soda y terciopelo: El cortometraje en el escenario de la industria cinematográfica nacional.....	15
1.4. La alquimia del cine: Cómo se construye el contenido de un cortometraje	20
1.5. Género cinematográfico: El cortometraje como un producto por ejemplo una categoría musical	25
1.5.1. Tipos de cortometraje: Características narrativas	28
1.6. Las películas cortometrajes como proteína: Fuente de entretenimiento productivo y estimulante	34
Capítulo 2. Existencialismo: El individuo una masa de sangre.....	41
2.1. El existencialismo	42
2.1.1. La existencia no tiene sentido: El ser y la sustancia.....	46
2.2. La filosofía del Buda y existencialismo: El alma	47
2.2.1. Teoría de la contingencia y carácter condicionado de la existencia.....	50
2.2.2. Un modelo o manera de darse un rostro: El cuerpo y la conciencia	51
2.3. La subjetividad: La personalización de la experiencia	53
2.3.1. La vida estética según la industria del entretenimiento: Narcisismo postmoderno ...	55
2.3.2. La infantilización de la sociedad y la virtud como principio que perfecciona el carácter de una cosa	57
2.3.3. Las mutaciones de la angustia: Si está en la tele debe ser cierto	62

2.4. Obsesión: Heridas	65
2.4.1. Conócete a ti mismo (gnóthi seautón): Iluminación prematura	68
Capítulo 3. La hermenéutica de las películas según David Bordwell:	
Crítica Interpretativa.....	72
3.1. La hermenéutica: Orígenes de la crítica de las películas	77
3.2. Principios de la crítica: El sentido oculto de una película a partir de la trama o construcción narrativa según la teoría cognitiva del cine	82
3.3. El texto de una película: La narración de una película como sistema formal	85
3.3.1. El sistema de estilo de una película: Características	89
3.4. Ojo de buey: Un modelo en el oficio de la crítica	94
3.5.1. Deconstrucción en las películas: Vínculos de significado.....	97
3.5. Teoría de los signos:El sentido de una película y la transmutación de la imagen al signo	99
3.6. La poesía otra manifestación de la imagen cinematográfica	100
3.6.1. Breve anatomía de los sentimientos: La sensibilidad de las personas en la actividad interpretativa	10605
3.7. Beer by Charles Bukowski (2016): Anuncio estético de un vacío comercial.....	109
3.8. Los amorosos (2007): El nihilismo presente en la sociedad	118
3.9. La Leche y el Agua (2006): El tiempo.....	128
Conclusiones	138
Fuentes de Consulta.....	146
Glosario.....	167

Introducción

Las películas y series de televisión al igual que las canciones abordan temas que edifican el alma de las personas.

Sin embargo al notar como la violencia y las emociones negativas casi como un elemento narrativo distintivo de los productos de la industria del entretenimiento juegan un papel especial en el contenido audiovisual de las aplicaciones que consumimos por medio de celulares y medios tradicionales de comunicación masiva y de cómo esta podría afectar la existencia concreta de las personas fue como nació la idea de realizar esta tesis.

El cine nació para experimentarla en sociedad. No tengo nada en contra de ver una película en celular, tableta o una computadora. Yo lo he hecho con audífonos y puedo disfrutarla... pero sé, que se sentirá diferente si la veo en cine.¹

De ahí que nuestra investigación se haya enfocado ante todo en comprender el contenido de las películas que al igual que las canciones o los videojuegos provocan emociones y crean vínculos sentimentales en las personas, pero de manera masiva.

Claro a partir del relato que es por así decirlo el alma de toda película, pero dándole un papel especial al significado que las personas le dan a las películas con la sensibilidad de cada una de ellas como lo plantea David Borwell en su teoría parcial de la narración en el cine de ficción.

Pues aunque la cámara cinematográfica sea solamente un instrumento técnico en el contexto del fenómeno de las películas está cobra vida y se convierte en la creadora de un lenguaje a través de sus movimientos o encuadres. La cual a su vez nos genera un entorno y dirección a la mirada creando así un "texto" o discurso visual que de esta manera nos da pie a la narración de un mensaje que puede ser interpretado por el observador:

¹ Alejandro G. Iñárritu revive la polémica de Netflix en Cannes 2019, SensaCine Latinoamérica, Facebook (2:35 min.), 14 de mayo de 2019. Disponible en: <https://fb.watch/jOYMcvlAyd/>

Originalmente la interpretación fue concebida como un proceso verbal en su totalidad, pero en su uso actual el término puede denotar prácticamente cualquier acto que elabore o transmita significado.²

La decisión de realizar una tesis por encima de otros modelos de investigación académica fue por lo tanto con el propósito de someter el trabajo a una serie de discusiones y reflexiones más profundas. Principalmente cuando la labor académica se trató de abordar creativamente la relación de los problemas que plantea el fenómeno de la transmutación de los sentimientos en realidad fílmica en un principio creativo o performativo que directores de cine como Guillermo del Toro entienden como lo que él llama la creación alquímica y que artistas plásticos como la pintora española Remedios Varo han formulado o logrado plasmar exitosamente en la mayoría de sus trabajos ya que es justamente ahí donde podemos encontrar los principios del cine a saber la de estimular y hacer vibrar al espectador pero al mismo tiempo de ser posible brindar nuevas experiencias más allá de las de su propia subjetividad.

Si digo que no importa tanto el qué sino el cómo, el dónde, etcétera es porque el cine no es química, es alquimia cuando vemos un ojo, una navaja una nube que cruza la luna no es una suma de imágenes, no es una suma de cifras es una multiplicación de símbolos, los símbolos no tienen un valor adscrito cambian junto al símbolo que está a lado se transforman y eso es lo que tiene el montaje en cualquier medio audiovisual pero ciertamente en el cine.³

De esta manera a fin de recoger una muestra simbólica para el tratamiento del tema, se seleccionaron las tres películas que dan título a la tesis bajo el siguiente enunciado del problema: *Análisis hermenéutico donde la existencia no tiene propósito.*

Luego, partiendo de lo que realmente nos interesa de ellas o sea su contenido y para no perdernos en un universo de problemáticas que el cine sucinta por sí misma

² Bordwell, David, *El significado del filme*, España, Editorial Paidós, 1995, p.17.

³ *Master Class Guillermo del Toro*, Festival de Málaga, Youtube (1:37:26min.), abril de 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tM87liqhBzg&t=328s>, acceso: 2 de febrero 2023

este fue delimitado de la siguiente manera: Por el tema filosófico de la existencia en las películas a partir de directores occidentales sujetos a los inicios del siglo XXI.

Y de esta manera dar forma también al objetivo general de esta tesis: Analizar en los tres cortometrajes el factor que los estudios de la filosofía denominan existencial y ubicar en ellas el deseo en cada uno de los personajes de estas cintas.

Pues en la contribución de la comprensión del fenómeno de la sobre estimulación humana y por lo tanto el de las horrendas mutaciones en los códigos morales de la sociedad a partir del espectáculo que representan las películas entendidas como productos de entretenimiento donde estas juegan un papel especial en una era en la que parece predominar el narcisismo queda de manifiesta la necesidad de observar y estudiar este tema.

Especialmente en problemáticas filosóficas que hablen sobre la esencia, el vacío existencial, el absurdo, la soledad e incluso la depresión. Temas, además muy reveladores en medio del universo sentimental más íntimo de casi cualquier ser humano y en consecuencia vitales para esta tesis.

Con lo cual la formulación de nuestra hipótesis fue la siguiente: sí la vida vacía de los protagonistas de los cortometrajes marca el sin sentido entonces las películas analizadas demostrarían el existencialismo. Así también, la importancia del tema de esta tesis queda de manifiesta en como el cine dadas las características estéticas y comerciales que posee puede representar una fuente de educación sentimental profunda y en consecuencia un complemento pedagógico sólido que debería ser agregado a la educación tradicional incluso a nivel escolar.

Pues al plantear nuestra hipótesis de esta manera y abordarla a la par de la actividad hermenéutica que plantea Bordwell además de profundizar en las meditaciones de la filosofía existencialista analizamos también el contenido o por así decirlo la naturaleza o la calidad del producto cinematográfico que consumimos. Una cuestión vital para comprender una parte de los problemas que enfrentamos hoy que tienen su origen en el fenómeno de la comunicación.

Por lo que además del objetivo principal, en la investigación se plantearon como objetivos secundarios: Conocer el origen histórico de las películas (especialmente el de los cortometrajes dentro del territorio nacional), y sus características técnicas. Exponer qué es el existencialismo y sus características filosóficas, y por último basándonos en las reflexiones anteriormente mencionadas analizar o mejor dicho interpretar el contenido de estas películas, enfocándonos principalmente en las cualidades narrativas de los relatos audiovisuales de estas cintas a partir de las dimensiones plásticas y elementos narrativos de sus personajes según la metodología que elegimos a saber: La hermenéutica de películas de David Bordwell.

En ella la hermenéutica es aplicada al fenómeno de las películas por medio de un análisis “narrativo” que plantea el teórico norteamericano en forma de “crítica cinematográfica” a partir de la teoría cognitiva del cine o teoría parcial de la narración en el cine de ficción planteada en el libro titulado *La narración en el cine de ficción* (1985)⁴ de cuya obra es autor:

Para el observador, construir la historia tiene prioridad por encima de todo; los efectos del texto se registran, pero sus causas no se observan. Esto no quiere decir que estas actividades sean, hablando estrictamente, inconscientes; la mayoría del trabajo de comprensión narrativa se da en lo que Freud llamaba la pre conciencia, el dominio de elementos «capaces de entrar en la conciencia». El espectador simplemente no tiene conceptos ni términos adecuados para los elementos textuales y los sistemas que modelan respuestas. Es trabajo de la teoría construirlos, y trabajo del análisis mostrar cómo funcionan. Una teoría de la narración completa debe ser capaz de especificar los recursos y formas objetivos que hacen funcionar la actividad del espectador. Ésta es la tarea de este capítulo y de los tres siguientes⁵.

Bajo esta premisa teórica, una película da pie al espectador para ejecutar una variedad definida de operaciones por parte de él como espectador. En ese sentido, lo que la teoría de David Bordwell busca es explicar cómo funciona la narración en

⁴ Bordwell, David, *La narración en el cine de ficción*, España, Editorial Paidós Ibérica, 1996. p.335.

⁵ *Ibidem*, p.48.

la totalidad del filme, a partir de las relaciones entre los sistemas formal y estilísticos de las películas y las estrategias y fines narrativos:

Desde este capítulo en adelante, mi enfoque (teórico) se orientará hacia cómo funcionan la forma y el estilo en relación con las estrategias y fines narrativos.⁶

De ella a Bordwell no le preocupan las operaciones por las cuales el cine da forma a sus espectadores (en tanto sujetos ideológicos) sino que le interesa analizar cómo esos espectadores construyen los films a través de procesos de comprensión narrativa. Basado en las teorías de los formalistas rusos, plantea que al ver una película narrativa, buscamos lazos “ causales” , “ espaciales” o “ temporales” , a esta construcción la llama “ historia” :

La historia es, pues, una pauta que los perceptores de narraciones crean a través de asunciones e inferencias. Es el resultado de captar claves narrativas, aplicar esquemas y estructuras y comprobar hipótesis.⁷

Por consiguiente y con la finalidad de diseñar un proceso confiable durante la actividad interpretativa al formular o adscribir hipótesis y ordenar vínculos de significado a una película (como por ejemplo lo hace el modelo ojo de buey), esta teoría busca tomar estos elementos que animan y obligan la construcción de una historia o sea los atributos y elementos narrativos y físicos del cine ocultos en los sistemas formal y estilístico de cada película y darle la prioridad a las correlaciones que el espectador establece de manera activa entre los procesos de la mente y los atributos físicos cine. Para de esta forma analizar la estructura simbólica de las películas y posibilitar la comprensión profunda de estas obras favoreciendo principalmente el entendimiento (individual) humano:

⁶ *Ibidem*, p.49.

⁷ *Idem*.

El propósito principal de este libro ha sido construir una teoría del modo en que las películas, en sus operaciones estilísticas y formales, exigen ciertas actividades de construcción y comprensión de una historia por parte de los espectadores.⁸

Por lo tanto, sumado a lo anterior el presente trabajo estableció su labor interpretativa final o sea el análisis hermenéutico de los cortometrajes en uno de los modelos de crítica cinematográfica interpretativa sugeridos por David Bordwell que ya hemos mencionado antes llamado “ ojo de buey” el cual adquiere este nombre tan peculiar ya es concebido como un modelo de ordenación de campos semánticos o vínculos de significación adscritos a la película basado en tres círculos o esferas donde el núcleo de la esfera lo ocupan los personajes y sus acciones, luego el segundo círculo lo ocupa el mundo donde habitan los personajes y el tercero las decisiones técnicas del director para de esta manera analizar exclusivamente el texto o contenido de la película en un momento “ congelado” de manera sincrónica y tomar al relato de la película obviamente en una relación que privilegia a los personajes como pilar de la interpretación hermenéutica de estas cintas:

Esta maniobra interpretativa combina lo que Lakoff llama esquemas “ continente” y “ núcleo/periferia” . El cual puede ser concebido como una serie de tres círculos concéntricos. Colocando los personajes en el centro, este esquema hace de sus acciones, rasgos y relaciones las indicaciones interpretativas más importantes. Así menos sobresaliente pero dotado de significación potencial es el entorno del personaje: decorado, iluminación, objetos, en resumen, el mundo diegético que habitan. Este entorno está a su vez cercado por las técnicas representativas del filme. Este esquema presenta, como siempre, una jerarquía de ausencia: si la película no contiene personajes, sólo entran en funcionamiento los niveles 2 y 3.⁹

Así esta tesis se dividió en tres capítulos: Antecedentes y estructura narrativa de los cortometrajes. Características de la filosofía existencialista principalmente el

⁸ *Ibidem*, p.335.

⁹ Bordwell, David, *op.cit.*, p. 192.

fenómeno de la contingencia y las características de la vida estética, y finalmente la hermenéutica de un film: Interpretación de películas según David Bordwell.

En el primer capítulo se revisaron los orígenes que dieron forma al fenómeno cinematográfico y en consecuencia los principios que dieron origen también al género cinematográfico al que ahora pertenecen los cortometrajes, posteriormente la tesis se enfocó en las características naturales de composición estética de las películas y finalmente se revisó la relación creativa que guarda el lenguaje simbólico de la alquimia y el cine tradicional (o sea los rasgos narrativos y contenido); como un universo fantástico, místico y esotérico que nos guía a una posible evolución espiritual y humanitaria a través de símbolos.

En el segundo capítulo se analizaron desde una postura filosófica los principios que constituyen y dan sentido a un ser humano en vez de considerarlo una simple masa de sangre. El sentido de la vida reposa en nosotros nuestra mente es por lo tanto la única cosa estable. En consecuencia el existencialismo que es una corriente filosófica que persigue el conocimiento de la realidad a través de la existencia concreta de las personas, donde las acciones son las que determinan a un ser humano y lo vuelven especial, y donde la subjetividad juega un papel medular es el espacio perfecto para mantener una discusión filosófica interna rica en ideas. Pues en medio de la crisis humanitaria que vivimos ahora el origen de esta pareciera ser provocado por nuestra incapacidad de experimentar nuestra verdadera naturaleza y la incapacidad de reconocer esto en todo el mundo y en todas las cosas.

Por tanto, en el último capítulo La hermenéutica de las películas según David Bordwell: Crítica Interpretativa, se analizaron los instrumentos para entender el sentido de una película, así como la construcción de significados y las metáforas que ellas evocan y por consiguiente también el mundo de las emociones que terminan finalmente por afectar nuestra psique al experimentarlas, enfocándonos especialmente en los cortometrajes que elegimos para de esta forma cerrar el círculo de la experiencia cinematográfica. Pues como afirmaba Gadamer en una

serie de entrevistas para la radio y televisión públicas de Alemania, la realidad es un texto que debe interpretarse en lugar de describirse.¹⁰

Esta investigación fue un análisis individual con enfoque cuantitativo, de tipo básico, ubicado en el plano descriptivo y estructurado de tipo documental. Así el apoyo del libro de Yolanda Jurado Roja: *Técnicas de investigación documental*, fue de un valor inigualable pues a través de este texto se pretende mostrar al alumno universitario tres métodos o modelos editoriales que nos ayudan a integrar de manera rápida y eficaz la información en una tesis. Por consiguiente, para la recolección y clasificación del material de un fenómeno con las características del cine primeramente se emplearon fuentes documentales escritas como; libros, revistas y artículos de periódicos.

Simultáneamente esta tesis se apoyó en los ensayos, artículos y obras de filósofos, teóricos del cine e intelectuales como Virgilio Tosi, Charles Bukowski, George Stainer, Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, Friedrich Wilhelm Nietzsche, Jean-Paul Sartre y Gilles Lipovetsky para enriquecerla con sus aportaciones de crítica cinematográfica, filosofía aplicada y literatura comparada.

De la misma manera se recurrieron a documentos fílmicos como películas y fotografías los que a su vez completaron con documentos de carácter cibergráfico como video lecciones y conferencias a partir de los cuales obtuvo la información para su posterior análisis. Pues como la investigación documental subraya una dimensión importante para la teorización es la construcción del significado de un documento, es decir la reconstrucción del significado de un texto a medida que pasa del autor al público.

Los seres humanos no somos simples frascos de mermelada sino que poseemos conciencia. La introducción de esta tesis finaliza por lo tanto invitando a futuros estudiosos del tema a considerar a mayor profundidad las funciones educativas que

¹⁰ Gadamer narra la historia de la filosofía, Cap. 6 Entender: El arte de dejarse decir algo, serie de televisión dirigida por Rüdiger Safranski y Konstanze Brill (28:41min.), Westdeutschen Rundfunks Köln (WDR), 1996.

el cine puede aportar poniendo especial atención en superar el aura de elitismo y vanidad que la rodea. Pues durante la producción, grabación y distribución de películas las personas encontramos en ellas nuevas formas de poesía visual y también lugares estimulantes donde se fomentan entre otras cosas la capacidad de cultivar en nosotros mismos relaciones profundas de integración. Elementos esenciales para eliminar el ruido en esta era de mutaciones y violencia e imprescindibles también para abordar el estudio y análisis de otros medios de comunicación audiovisuales con cuyas formas de expresión y narración mantienen una estrecha relación

Capítulo 1. La naturaleza del cortometraje

“ El director de cine trata de usar todas las herramientas narrativas para crear una emoción.

La belleza y lo terrible existen casi en partes iguales, y un cineasta busca todo lo posible para reflejarlo”.¹¹

Guillermo del toro.

Los cortometrajes son pequeñas historias de ficción en forma de relatos cinematográficos cuya diferencia más significativa dentro del cine tradicional es su formato de duración. Una película cortometraje puede aparentar no ser un prodigio de la técnica cinematográfica e incluso en ocasiones contienen ciertos errores de elaboración. Sin embargo gracias a su plasticidad narrativa heredada del cine estas películas, con frecuencia, logran construir una infinidad de interpretaciones con un menor número de recursos que terminan dándoles un mayor significado que el que les correspondería por su naturaleza con lo que estas cintas tienen además la virtud de conectar y proyectar aquella dimensión sensible o poética que provoca el acercamiento de las personas que posiblemente encontrarán en ellas rasgos y cualidades trascendentes que se encuentran contenidas dentro de sus líneas narrativas completando de esta forma la experiencia cinematográfica y constituyéndolas como auténticas obras de arte. De manera que para ordenar y simplificar el tema de esta tesis será estudiada fundamentalmente en su vertiente narrativa.

1.1. La paradoja del cine: El cine es parte de la industria del entretenimiento

El arte cinematográfico fue comercial desde su origen nació como una curiosidad científica que anhelaba capturar la realidad en fragmentos de luz a través de la recién inventada cámara cinematográfica de los hermanos Lumière que a su vez

¹¹ Coppel, Eugenia, "Las mejores frases de Guillermo del Toro en sus tres clases magistrales de Guadalajara", *Verne de EL PAÍS*, 13 de marzo de 2018. Disponible en: https://verne.elpais.com/verne/2018/03/13/mexico/1520962726_632056.html

funcionaba como proyector y en la que sus creadores no veían en ella todo el potencial comercial y artístico que contenía pero que al igual que una orden de comida rápida en poco tiempo toda la variedad de películas que producía se convirtieron en una fuente de entretenimiento particularmente popular entre los obreros y ciudadanos de las clases bajas especialmente dentro de los circuitos de los shows errantes de circos y ferias. Fue en ese escenario como Georges Méliès se convirtió en el primer gran artista del recién nacido espectáculo cinematográfico puesto que además de ser una de las primeras treinta y tres personas invitadas a la primera proyección de los hermanos Lumière; tras ver aquellas imágenes en movimiento fue quizá la primera persona en comprender la magnitud y trascendencia del cine:

Méliès fue una de las treinta y tres personas que asistieron, invitado a la primera sesión de cine, en esta casa del Boulevard Des Capucines. Creyó haber presenciado un milagro.¹²

Su amor natural por la experimentación y la fantasía lo condujo a rodar películas y venderlas como caramelos en una pequeña tienda ubicada en Francia de esa forma descubrió y señaló algunos de los principios del que todavía era un lenguaje cinematográfico primitivo:

Porque, hasta entonces, las películas se vendían y los feriantes nómadas eran los grandes compradores de aquella tiendecilla, honda y oscura, en el número 13 del Pasaje de la Ópera, bajo el rótulo que decía: “ *Manufactures de Films pour Cinématographe. George Méliès, fabricant breveté* ” . Allí podían comprarse las películas por partes, a cuarenta francos cada una, para ser exhibidas en las ferias junto a la mujer barbuda, el hombre cañón o la cabra de cinco patas. Pero la Star Film va a ser pronto barrida por Pathé Frères,¹³

Su primer descubrimiento ocurrió durante un accidente en una tarde de grabaciones. Méliès filmaba una escena callejera con su cámara cinematográfica que provenía de las patentes norteamericanas de Edison para una de sus películas

¹² Villegas López, Manuel, *Charles Chaplin el genio del cine*, Madrid, Jc Clementine, 2003, p.17.

¹³ *Idem.*

de 1896, cuando descubrió que la película se había atascado dentro de la máquina. Al revelar la película y mientras la examinaba notó que la brecha resultante había creado una curiosa ilusión: un carruaje moviéndose a lo largo de la calle parecía haber sido reemplazado de repente por un coche fúnebre. Entendió entonces que dentro del cine se podían filmar no sólo lo que en realidad sucede sino también lo que no sucede y sobre todo entendió que se podían filmar otros mundos y realidades parecidas únicamente a la miel de nuestros sueños sentando de esa manera las bases de un espectáculo cinematográfico nuevo:

Aquel accidente le reveló todo un mundo de posibilidades: el poder mágico del cine, capaz de transformar las cosas. Y comenzó a descubrir toda la técnica cinematográfica: Inventó los decorados y los vestuarios, las luces artificiales, las desapariciones y desdoblamientos de personajes, las sustituciones repentinas, los muebles que caminan solos, las sobre impresiones, los encadenados, el primer plano... Muchos de estos hallazgos se hacían, simultáneamente o ignorándose mutuamente en otras partes. Pero Méliés les dio todo su significado y logró una plena utilización. Hombre rico, mago por afición, hizo construir en su finca de *Montreuil sous Bois*, en las cercanías de París, el primer estudio del mundo, donde instaló sus decorados y luces artificiales para completar la iluminación solar. Le costó ochenta mil francos oro, en 1897.¹⁴

Sin embargo, en 1907 las películas dejarían de formar parte del paisaje bucólico de ferias y dejarían de venderse por pieza ya que el empresario y posteriormente productor de cine Charles Pathé establecería las bases para la industrialización del séptimo arte. Esto es lo que se le llamo el golpe de estado Pathé:

En 1907, Pathé anuncia que sus películas dejan de venderse para empezar a alquilarse. La empresa del feriante nómada tiene en aquel momento quince millones de francos oro, y controla desde la producción de películas a la venta de aparatos cinematográficos. Tiene también el primer gran circuito internacional de salas cinematográficas para la exhibición de sus films. Salas fijas, donde no es el público el que se renueva sino los programas para un público fijo. Es la división de trabajo, es el nacimiento de la gran industria cinematográfica, son también las primaras películas largas, de trescientos metros, de

¹⁴ *Ibidem*, pp.17-18.

quince minutos de duración. Y Pathé inventa el primer cine-teatro, con argumentistas que son escritores, e intérpretes que son actores famosos.¹⁵

Así creada la necesidad de consumo cinematográfico el cine se integraría en el mercado del entretenimiento dando origen a una incesante exigencia de ofertas y novedades cinematográficas estimulando a su vez un enfrentamiento constante entre la calidad y la cantidad. De aquí surgirá la fusión de dos categorías contradictorias que son clave para la comprensión del cine; por un lado el de ser un arte que como tal intenta proporcionar alimento intelectual y expandir la conciencia de su espectador, pero también el de ser una industria que por defecto se rige por las leyes de la oferta y la demanda y que busca por lo tanto obtener ganancias y responder a intereses comerciales pero que sin embargo, y esto es lo interesante, al mismo tiempo de surgir y existir, estas dos categorías contradictorias ambas se combinan para producir un film, una pieza de arte que tiene sentido en la que está contenida todo un lenguaje con sus propios códigos estructurales y narrativos:

El cine me parece comparable a dos hermanos siameses que estuviesen unidos por el vientre, es decir, por las necesidades inferiores de vivir, y separados por el corazón, es decir, por las necesidades superiores de sentir emociones. El primero de estos hermanos es el arte cinematográfico, el segundo es la industria cinematográfica. Haría falta un cirujano que separase a estos hermanos enemigos sin matarlos, o un psicólogo que allanase las incompatibilidades entre los dos corazones.¹⁶

Aunque los cortometrajes no tienen un valor comercial per se y por tanto no existe la presión comercial que sí tiene el largometraje en esencia estas pequeñas obras cinematográficas poseen las mismas cualidades del largometraje y en consecuencia forman parte de las normas de producción de la industria del entretenimiento sumándose de esta manera a la paradoja que constituye el séptimo arte, en ese

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ “A propósito de algunas condiciones de la fotogenia”, *Le Cinématographe vu de Létna*, 1926. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/129431292/A-proposito-de-algunas-condiciones-de-la-fotogenia-Jean-Epstein>, acceso: 16 de octubre de 2018.

sentido las películas o films¹⁷ de breve duración deben ser entendidas como obras de arte y productos de la industria del entretenimiento del que forma parte el espectáculo cinematográfico en el que se comercializa el trabajo de creación comenzando con la venta de la idea y el guion, hasta que se entrega el producto terminado al distribuidor y a los exhibidores y finalmente a los espectadores.

Así entonces una persona cualquiera puede tomarse un día libre para ir al cine, dirigirse a las taquillas, comprar una entrada, comprar palomitas y refresco, entrar en la sala, tomarse una *selfie* y después de dos o tres horas salir meditando en lo que acaba de ver, y decidir si lo que acaba de ver le ha gustado o no, formando de esta forma un juicio personal con lo que muy posiblemente compre (o descargue) el DVD de la película o la pida prestada a un amigo para verla una vez más y tal vez comprarse algún juguete de la colección de la cinta, la banda sonora o lo que sea que se encuentre en el mercado sobre la película ya que todo esto es parte de un proceso comercial que vuelve paradójicamente al séptimo arte y que lo define como industria.

1.2. Antecedentes científicos de las películas

Para Virgilio Tosi el verdadero nacimiento del fenómeno que conocemos como cine no radica en la invención y realización del espectáculo cinematográfico sino que tiene su origen en las exigencias de la investigación científica:

... por la necesidad y la paulatina posibilidad técnica alcanzada de registrar la realidad física en dinámica con fines de análisis, de estudio, de descubrimiento y por lo tanto de conocimiento científico.¹⁸

Es así como el primer cine que Virgilio Tosi define como “ cine científico” constituye la base histórica del lenguaje de las imágenes en movimiento:

¹⁷ Nota: el cine tiene en Hollywood su capital el inglés ha influido mucho en la forma en que tenemos de referirnos a una película. La palabra película es la más común en la lengua española para referirse a una obra audiovisual cinematográfica, aunque no es la única. Cfr. Tosi, *El cine antes de Lumière*.

¹⁸ Tosi, Virgilio, *El cine antes de Lumière*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, 1993, p.11.

...la tentación por fijar en una fecha precisa, en un nombre, en un evento, el acto que dio origen al cine científico está siempre presente y se hace insidiosa y cautivante por la posibilidad de hacer una evidente, precisa, y calculada afirmación de la prioridad respecto a la fecha convencional del nacimiento del cine-espectáculo... La aparición de un fenómeno como el cine científico, no pudo ser visto sino bajo la forma de un proceso que se desarrolló en un periodo de tiempo determinado por la contribución de varias personas, en distintos países a través de una serie de eventos sucesivos, con frecuencia, aunque no siempre, directamente concatenados. Sin embargo, podemos señalar las coordenadas históricas. El cine nació y tuvo su primer desarrollo fundamental durante las décadas de los años 1870 a 1890.¹⁹

Aunque muchos países aún discuten la nacionalidad de la creación cinematográfica principalmente las potencias europeas, sería más justo y preciso decir que la creación del cine se creó en distintos países a través de una serie de experimentos cuyo propósito original era la investigación científica:

... parecen haberse apagado las vivaces polémicas de fondo nacionalistas que por decenios vieron contrapuestas a las cuatro grandes viejas potencias occidentales; cada una con la pretensión de la prioridad en la invención del más grande y popular espectáculo del mundo. Se opone a Francia, los Estados Unidos con Edison (el 14 de abril de 1894 se abre en Nueva York el primer salón del *kinetoscope* parlour para exhibiciones individuales de breves filmes, los cuales comenzaron a filmarse en 1893). Alemania con Anschütz (quien hizo algunas proyecciones también con ese fin, a partir del 25 de noviembre de 1894) y con los hermanos Skladanowsky (quienes el 1 de noviembre de 1895 iniciaron una serie de proyecciones públicas en el wintergarten de Berlín, en el ámbito del espectáculo de variedad). La Gran Bretaña con Friese Green (de quien se afirmaba había filmado y proyectado algunos filmes breves desde 1889) También Italia hubiera podido avanzar en una candidatura formal con la patente del kinetógrafo (depositado el 11 de noviembre de 1895) de Filteo Albertini, quien había desarrollado un aparato para producir, imprimir y proyectar el filme.²⁰

Por otra parte, las primeras películas que se grabaron en estos primeros años eran en un estricto sentido académico cortometrajes. Recibieron el nombre de “vistas” y su duración era breve, de alrededor de un minuto; carecían del lenguaje

¹⁹ *Ibidem*, p.143.

²⁰ *Ibidem*, p. 9.

cinematográfico necesario para narrar historias, no había encuadres, ni vestuario, ni actores, ni montaje, su objetivo principal era retratar la realidad cotidiana tal como era. Eran por lo tanto consideradas una derivación de la fotografía, es decir las vistas eran consideradas fotografías con la novedad de tener movimiento, en esto se asienta en principio el nacimiento del cortometraje aunque su consolidación y posterior clasificación como género cinematográfico arribaría tiempo después:

Sin embargo, el primer cine de los Lumière poco se parecía, por sus alcances y propósitos, al de nuestros días. Sus inventores lo vieron como una mera derivación de la fotografía, y de ahí que sus temas fueran elegidos “ a la manera de los fotógrafos *amateurs* que habían hecho la fortuna de sus fábricas de productos fotográficos” , según el historiador francés Georges Sadoul (1996,21). Estos temas tratados en un tiempo mínimo, en menos de un minuto por lo general, eran descritos por los títulos mismos de las películas. *La salida de la fábrica (La sortie des usines)*, primera cinta de los Lumiere, mostraba al personal de su negocio abandonado el lugar de trabajo por un portón; era, como dice el mismo Sadoul, “ casi una banda publicitaria” . Otra vista, tenida por la más impresionante en su momento, mostraba la llegada de un tren a la estación (*L'arrivée d'un train*). Otra más, La comida de bebé (*Le déjeuner de bébé*), que retrataba una escena familiar, resultó un antecedente del cine casero.²¹

De esta manera el nacimiento oficial del espectáculo cinematográfico que ahora llamamos cine ocurrió a partir de cortometrajes (puesto que la conciencia del metraje arribó tiempo después) durante las primeras proyecciones públicas de los hermanos Lumière en el número 14 del *Boulevard des Capucines* del *Salón Indien* en París. Así, el arte de narrar historias mediante la proyección de imágenes reside en el nacimiento de estas primeras películas. Estos aspectos narrativos primitivos pueden apreciarse también en la primera etapa de la historia del séptimo arte que inició en México oficialmente con la llegada de los representantes de los hermanos Lumière, Claudio Fernando Bon Bernard (concesionario de los derechos del cinematógrafo) y Gabriel Veyre (técnico).

²¹ García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano: Primer siglo 1897 - 1997*, México, Ediciones Mapa S.A de C.V., 1998, p.19.

1.2.1. Cortometraje: Grabación y persistencia retiniana

El concepto cine nacional con frecuencia es considerado como una categoría evidente y sin embargo bajo esta clasificación el cine nacional no permanece en un estado concreto y estático sino que este concepto es:

... una categoría en constante cambio, como lugar o espacio en el que intervienen siempre de forma conflictiva aspectos económicos, tecnológicos, políticos e ideológicos.²²

Aun así, es posible establecer un concepto general de lo que en términos académicos se entiende por cine nacional pues como afirma el profesor Josep Lluís Fecé Gómez:

De forma general, podemos decir que una cinematografía nacional está compuesta por un amplio conjunto de filmes en los cuales pueden observarse elementos temáticos y formales susceptibles de configurar un «modelo» del filme español, portugués o norteamericano. Es decir, el investigador encuentra una cierta coherencia entre un amplio número de filmes y asume que esa coherencia tiene relación con la producción y recepción de esos filmes dentro de los límites de un estado-nación o de una nación sin estado.²³

Autores como Federico Dávalos Orozco divide la historia del cine mexicano en siete partes:²⁴

- I. Periodo mudo (1896-1931).
- II. Industrialización (1931-1940).
- III. Época de oro (1940-1952).

²² Fecé Gómez, Josep Lluís, “ El concepto de cine nacional en la era de la comunicación” , *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2018. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-concepto-de-cine-nacional-en-la-era-de-la-comunicacion--0/html/ff90f4a6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html, acceso: 24 de noviembre de 2018.

²³ *Idem*.

²⁴ “ Historia del cine mexicano” , *Ibermedia*, 2015. Disponible en: <http://pantallacaci.com/ibermedia-digital/contexto-historico/historia-del-cine-mexicano/>, acceso: 24 de Noviembre de 2018.

IV. Crisis recurrentes (1952-1970).

V. La apertura cinematográfica y el Nuevo Cine Mexicano (1970-1976).

VI. Desmantelamiento, agonía y muerte de la industria cinematográfica mexicana (1976-1994).

VII. El retorno a los orígenes: entre la voluntad de creación y la elusiva taquilla (1994-2006).

Mientras otros autores como Emilio García Riera en su libro *Breve Historia el Cine Mexicano*, hace un análisis más detallado de los orígenes del cine en México y en consecuencia de los cortometrajes por lo que me enfocare en este libro. De esta manera pocos años antes de la aparición en 1895 del fenómeno que más tarde llamaríamos “ cine” había nacido su principal predecesora la fotografía que hasta ese momento resultaba ser el medio más fiel de preservar la realidad humana:

Historiadamente, el hombre para reproducir la realidad, utilizo como sistemas de representación el dibujo, la pintura, más tarde la fotografía y finalmente el cine. Con la técnica cinematográfica se consigue dar movimiento a las imágenes y a la vez crear una continuidad visual. El cine nació precisamente como respuesta definitiva a la representación de la realidad en movimiento y es la consecuencia de ese deseo de representación, casi intrínseco de la realidad.²⁵

A pesar de en ocasiones es difícil apreciar los adelantos tecnológicos de los que el cine se enriqueció como el color o el sonido debido a los problemas de preservación de las películas²⁶ es correcta la afirmación de que estas películas (en cuanto obras de arte), heredaron muchas innovaciones principalmente de la fotografía incluso muchos de los términos técnicos de la fotografía se emplearon de manera indistinta dentro de la industria cinematográfica como cámara o película. Sin embargo ante todo, para que pudiera existir la industria del cine como tal se necesitaron desarrollar

²⁵ Jose Martínez Abadía, Jordi Serra Flores, *Manual básico de de técnica cinematográfica y dirección de fotografía*, España, Paidós Iberica, 2000, p.17.

²⁶ “Memoria del mundo: patrimonio cinematográfico nacional”, *The United Nations Educational Scientific and Cultural Organization (UNESCO)*, 1995. Disponible en: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000110379_spa, acceso: el 13 de octubre de 2019.

tecnológicamente tres elementos; el primero era capturar o registrar la imagen o luz en algún material como el papel o la celulosa aunque en un inicio las imágenes fueron capturadas en placas de cobre y plata mediante un proceso de fijación de la luz con cámara oscura en un dispositivo llamado daguerrotipo, invento desarrollado por el pintor francés Louis Daguerre que obtuvo de los experimentos de Joseph Nicéphore Niépce, en el caso de las primeras proyecciones de cine la imagen se registró con película fotográfica y uno de los experimentos más famosos fue realizado por el fotógrafo Edward Muybridge:

En 1873, el fotógrafo inglés Edward Muybridge fue contratado por el entonces gobernador de California, Leland Stanford quien era criador de caballos y aficionado a la ciencia, para tratar de demostrar su teoría de que en cierto momento los caballos trotadores despegaban las cuatro patas del piso. Tras varios intentos fallidos, Muybridge inventó un dispositivo de cámaras que, operadas por un mecanismo de relojería, fotografiaban el caballo a determinados intervalos de tiempo, de modo que el movimiento se capturaba en una secuencia de imágenes. Así, la teoría de Stanford pudo demostrarse gracias a la evidencia fotográfica.²⁷

Posteriormente se intentó mediante diversos experimentos reconstruir el movimiento a través de secuencias fotográficas cuyo propósito principal era estudiar el movimiento físico:

Cuatro años más tarde se publicó en *Scientific American* un artículo de portada con el trabajo de Muybridge y Stanford. Las imágenes se volvieron emblemáticas, pues nació una nueva manera de capturar y disecar el movimiento para poder analizarlo. El siguiente paso en el trabajo de Muybridge consistió en construir una máquina basada en la linterna mágica- y en el zoótropo- con la que se podía reconstruir el movimiento a partir de secuencias fotográfica, a la que llamo zoopraxiscopio- debido a que se trataba principalmente de estudiar el movimiento animal y por extensión de los seres vivos.²⁸

²⁷ Yehya, Naief, “ ¿Dónde comienza la transgresión y dónde acaba la pornografía?” *Revista Algarabía tópicos: Sexo, censura y cine*, Núm 4, México, noviembre 2012, pp. 64-65.

²⁸ *Ibidem*, p.66.

La segunda innovación importante fue la de poder retener la imagen proyectada en la vista de los espectadores durante algunos segundos para percibir la secuencia de imágenes como un movimiento natural:

La máquina funcionaba aplicando el principio de la persistencia retiniana: la ilusión de movimiento creada cuando una imagen deja una “ huella “ en la retina al permanecer por una décima de segundo antes de desaparecer y que luego es sustituida por la imagen consecutiva que da la impresión de movimiento ininterrumpido.²⁹

En enero de 1895 antes de la llegada del invento de los hermanos Lumière, México por su cercanía con los Estados Unidos había tenido la fortuna de ser uno de los primeros países en conocer algunas versiones de lo que sería el espectáculo cinematográfico:

México había conocido ya otras formas de exhibición de las imágenes animadas: la del kinetoscopio invento del norteamericano Thomas Alva Edison y, sobre todo, de su ayudante W.K.L Dickson. El kinetoscopio, llegado al país en enero de 1895, era un aparato que solo admitía la visión individual: había que inclinarse ante él pegando los ojos a la lente para advertir unas figuras, filmadas en estudio, que representaban por lo general breves proezas de bailarinas, cirqueros, boxeadores y luchadores o el estornudo de un señor.³⁰

Sin embargo, aunque Thomas Edison había inventado el kinetoscopio una máquina que llegó a México en enero de 1895 y que garantizaba una forma de exhibición de imágenes animadas pues está ya podía reproducir películas al interior de ella, tenía el problema de que únicamente permitía el acceso de una persona a la vez y el espectáculo cinematográfico necesitaba ser proyectado a grandes audiencias. Así, la primera función de cine en México se realizó en el Castillo de Chapultepec para la familia presidencial y algunos amigos cercanos el 6 de agosto de 1896. Una semana más tarde el 14 de agosto se realizó otra función en la Segunda Calle de Plateros (hoy calle Madero), esa presentación fue para periodistas y académicos,

²⁹ *Ibidem*, p.67.

³⁰ García Riera, E., *op. cit.*, p.18.

pues el cinematógrafo en ese momento era una de las creaciones más novedosas e ingeniosas para ciencia de la época.

De esta manera después la proyección del cinematógrafo en la droguería plateros los enviados de los hermanos Lumière realizaron una serie de 26 películas cortometrajes de corte documental:

Halagado por su conversión en personaje de cine, don Porfirio autorizó a Bernard y Veyre la realización en 1896 de unas 26 películas. Entre otras cosas, los franceses mostraron en ellas al presidente en diversas circunstancias (en carruaje, con sus ministros, en un recorrido del Zócalo el 16 de septiembre), la llegada de la campana de la independencia, un desfile de Rurales al galope, un ejército militar con bayonetas, el enlazamiento de un caballo salvaje, el de un toro y el de unos bueyes de labor, unos indígenas comiendo, una danza folclórica, el mercado del Canal de la Viga, un grupo de indígenas al pie del Árbol de la Noche Triste, colegiales gimnastas, cadetes del Colegio Militar, una nota roja (el proceso de Antonio Navarro) y la reconstrucción de un duelo con pistolas entre dos disputados en Chapultepec; esta última cinta, que provocó protestas en la prensa, vino a representar un antecedente del cine de ficción. Además, Bernard viajó a Guadalajara, ciudad de abundante colonia francesa, y filmó seis vistas en la hacienda de Atequiza, “ casi todas retratos de faenas campiranas y suertes charras” , según Guillermo Vaidovits (1989,23): *El amansador, Baño de caballos, Danza mexicana, Elección de yuntas, Lazamiento de un caballo y Lazamiento de un novillo.*³¹

La grabación de estas primeras películas rodadas en México la inicia el presidente Porfirio Díaz con la película (ó vista) titulada: *El Presidente Porfirio Díaz montando a Caballo por el Bosque de Chapultepec*, en un programa de los embajadores de los embajadores del cine que tenía la finalidad de dar a conocer su nueva máquina (ó sea el cinematógrafo) y al mismo tiempo de hacer un poco de publicidad al vender sus productos que incluían entre otras cosas pequeñas películas extranjeras rodadas por los Lumière alrededor del mundo:

Entre 1896 y 1904, llegaron a diversos países los enviados de los Lumière con proyectores, aparatos tomavistas, cintas filmadas y película virgen. Claudio Fernando Bon Bernard y Gabriel Veyre fueron los enviados a México, único país latinoamericano donde

³¹ *Ibidem*, p.20.

los operadores de Lumière realizaron una serie de películas, lo mismo que en Francia, Argelia, Túnez, Alemania, Inglaterra, España, Austria-Hungría, Italia, Rusia, Suiza, Estados Unidos, Egipto, Turquía, Bélgica, Suecia y Japón. La Primera de esas películas hechas en México, El Presidente Porfirio Díaz montando a Caballo por el Bosque de Chapultepec, resulto indicadora de otra gracias del nuevo invento: la de mostrar a personajes famosos en la vida cotidiana o en actos solemnes.³²

Poco tiempo después el empresario mexicano Ignacio Aguirre realizaría una serie de exhibiciones a partir del material grabado por los embajadores de los industriales de la fotografía y al mismo tiempo habría tenido que competir con los agentes y el personal de las oficinas de Edison ya que ellos también habrían filmado películas en México además de abrir salones de kinetoscopio:

Al irse Bernard y Veyre, a fines de 1896, su material siguió siendo exhibido por el empresario mexicano Ignacio Aguirre, que hubo de enfrentar la competencia de la agencia Edison. Los enviados del inventor norteamericano abrieron dos salones, el segundo en junio de 1897, y suspendieron sus funciones a comienzos de 1898. Por ese tiempo, febrero y marzo de 1898, los agentes de Edison filmaron y presentaron en los Estados Unidos varias películas hechas en México con escenas del Canal de la Viga, de un mercado, de pesca, de una carga de los Rurales, de un domingo en la mañana en la capital, del tránsito de tranvías, de un tren llegando a Durango, etcétera. Eran también cintas breves con duración inferior, cada una, a un minuto, y son conservadas por la Librería del Congreso de Washington.³³

Por ese entonces México recibió a muchos realizadores extranjeros de cine entre los más destacados se encuentran el francés Carlos Mongrand y los norteamericanos Otway Latham y Enoch J. Rector, además de otros exhibidores y realizadores de cine mexicanos de este periodo como fueron Guillermo Becerril, Francisco Sotarrriba, Gonzalo T. Cervantes, Augusto Venier, Enrique Echániz Brust y Arturo Gómez Castellanos:

México recibió la visita de varios cineastas trashumantes, entre ellos los ya mencionados norteamericanos Rector y Latham; otro, francés Carlos Mongrand, fue el único que se

³² *Idem.*

³³ *Ibíd.*, p.21.

arraigó y estableció en el país. Entre 1896 y 1906, Mongrand, fue el único que se arraigó y estableció en el país. Entre 1896 y 1906, Mongrand recorrió la república, empezando en Orizaba, antes de retirarse, volver a Francia y pasar sus últimos años en Guadalajara. A partir de 1900, Mongrand filmó vistas breves-corridas de toros, paisajes, personajes en ocasiones cívicas, etcétera-en Veracruz, Jalapa, Guanajuato, San Luis Potosí, la capital, Guadalajara, Chihuahua, Aguascalientes, Zacatecas, Morelia.”³⁴

Sin embargo Ignacio Aguirre fue el primer mexicano en convertirse en realizador de cine y exhibidor pues además de exhibir películas extranjeras grabó en la capital del país los metrajes: *Riña de hombres en el Zócalo* (1897) y *Rurales mexicanos al galope* (1897).³⁵ De igual manera el ingeniero originario de Guadalajara Salvador Toscano jugó un papel importante en el desarrollo de la recién nacida cinematografía mexicana pues además de realizador trajo material de Estados Unidos y de Europa y fue quien dio a conocer el primer cine de ficción realizado por Georges Méliès:

Ya en 1898, se inició como realizador otro exhibidor mexicano, el ingeniero jalisciense Salvador Toscano (Guadalajara 1872-1947). Desde sus primeras películas – *Norte en Veracruz, El Zócalo, La Alameda, Corridos de toros en plazas mexicanas*-, Toscano cumplió una labor de la que daría testimonio parcial, medio siglo después, la edición y realización por su hija Carmen Toscano de Moreno Sánchez del documental de largo metraje *Memorias de un mexicano*. En 1899, Toscano viajó a los Estados Unidos y a Europa y regresó en 1901 con películas de Edison y del francés Georges Méliès; dio así a conocer en México la excepcional obra del segundo.³⁶

De entre las curiosas anécdotas de la cinematografía nacional destaca un invento llamado el aristógrafo que pretendía crear el cine en tercera dimensión un caso raro citado por Moisés Viñas en su *Historia del cine mexicano*.³⁷ Sin embargo, no fue sino hasta febrero de 1906 cuando el exhibidor y distribuidor Enrique Rosas Aragón realizaría la grabación de la que sería probablemente la primera película mexicana

³⁴ *Ibidem*, p.22.

³⁵ *Ibidem*, pp. 22-23.

³⁶ *Idem*.

³⁷ *Idem*.

de tipo largometraje en una cinta documental de tres mil metros (esto es 10 rollos), *Fiestas presidenciales en Mérida* (1906).³⁸

1.3. Soda y terciopelo: El cortometraje en el escenario de la industria cinematográfica nacional

Posteriormente con el paso del tiempo en México los ejemplos de este pequeño formato de películas resultaron en nuestra Época de Oro en el vehículo para que cómicos y cantantes mostraran en breves minutos sus mejores variedades.³⁹No obstante las películas de los años noventa del siglo pasado e inicios de los años dos mil trajeron consigo un sentimiento de identificación del público con historias cinematográficas como: *Sólo con tu pareja* (1991), *Amores perros* (2000) e *Y tu mamá también* (2001). Puesto que hasta entonces los directores mexicanos seguían la moda de técnicas y corrientes cinematográficas extranjeras lo que derivó en declive de la calidad del cine nacional pues como afirma Fernanda Solórzano en estas películas los actores mexicanos hablan mal y entre dientes: el público (entonces) se ve así mismo en el espejo de la imperfección, creando así el realismo vomitivo o distorsionado del cine mexicano:

Con excepción de los directores independientes, el cine mexicano de la segunda mitad del siglo XX -las fabulas de fresas y rebeldes, las películas de luchadores y monstruos, y los churros del lopezportillismo- tuvo en común dos cosas: su tendencia a seguir, con retraso las corrientes extranjeras de moda, y una preocupación absurda por cumplir con las convenciones del cine, de respetar las reglas más básicas -es decir, caducadas y rígidas- de la representación.⁴⁰

Estas fueron las primeras películas que como experimento lograron absorber las aspiraciones colectivas de la sociedad mexicana sin ser condescendiente con el

³⁸ *Idem.*

³⁹ Roberto Fiesco, " Del Corto al Largo ¿y de regreso?" , *Revista CINE-TOMA*, Núm. 2, año 1, México, enero-febrero 2009, p.8.

⁴⁰ Solórzano, Fernanda, " El lugar del espectador ¿Para quién es el cine mexicano reciente?" , *Revista Letras Libres*, Núm.100, México, abril de 2007, p. 63.

público⁴¹ manteniéndose al margen de las posturas tóxicas como las de la sexy comedia. Por lo que cortometrajes como la tesis de Juan Antonio de la Riva, *Polvo vencedor del sol* (1979), que ganó el Gran Premio de Ficción en el Festival Internacional del Cine de Cortometraje y Documental de Lille, Francia, en un momento difícil en el que la escuela de cine del (CCC) podía desaparecer como lo recuerda su ex directora, Ángeles Castro ⁴², el premio ayudó a fortalecerla generando una historia de éxitos en los trabajos escolares realizados por los alumnos del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Así estos cortometrajes han permitido a muchos directores consolidados o a nuevos talentos compartir historias donde la imaginación y la capacidad de síntesis son premiadas, por ejemplo antes de consagrarse como grandes cineastas y ganadores del Oscar, diversos realizadores mexicanos se iniciaron filmando cortometrajes:

Geometría (1987), de Guillermo del Toro.

Detrás del dinero (1995), de Alejandro González Iñárritu.

Cuarteto para el fin del tiempo (1983), de Alfonso Cuarón.

Centinelas del silencio (1971), de Manuel Arango. Este trabajo fue ganador del Oscar en la categoría de Mejor cortometraje documental y a Mejor cortometraje.

Ahora bien hacer cine en México es muy costoso y pareciera que únicamente la gente millonaria tiene posibilidades de filmar pues según la mesa redonda publicada en la revista *Letras Libres* y organizada por Sabina Bergman junto con el fundador y director de Argos Epigmenio Ibarra, la productora ejecutiva de Altavista Mónica Lozano, el director y socio de la productora Canana Pablo Cruz y el productor Christian Valdelièvre, en la que se discutieron temas relacionados con la salud de

⁴¹ *Idem.*

⁴² López, Sergio Raúl, “ Un corto en la lata no sirve: Ángeles Castro” , *Revista CINE-TOMA*, Núm. 2, año 1, México, Enero-febrero 2009, p.15.

la industria del cine en México son necesarias ciento veinte películas al año como mínimo para generar una industria cinematográfica saludable:⁴³

Sabina Berman: ¿cuántas películas se podrán hacer gracias al 226, si se puede ejercer?
¿Podemos calcular cuántas?

Mónica Lozano: Hablamos de alrededor de unas sesenta películas.

Sabina Bergman: ¡Sesenta películas! Con sesenta películas al año...

Christian Valdelièvre: ya tienes una a la semana.

Sabina Berman: ¿Y cuánta gente estaría empleada en estas sesenta películas?

Mónica Lozano: Nosotros hicimos los cálculos y pudimos acreditar que, mínimamente treinta mil empleos al año, si se mantiene ese volumen de producción.⁴⁴

Es interesante saber que si bien en la actualidad (hasta hace poco tiempo) algunas películas mexicanas se financiaban con el dinero que el gobierno otorgaba a los cineastas por medio de dos fideicomisos; el primero hecho para el cine del tipo, de autor Foprocine, y el segundo dado para un cine más comercial Fidecine, sin embargo de donde se consigue la mayoría del dinero para hacer cine es de la iniciativa privada. Christian Valdelièvre, dice al respecto:

...en mi caso todo lo que he hecho ha sido en parte con dinero del gobierno y en parte con dinero privado”⁴⁵

Así el sector privado es el que invierte su capital en la creación de nuevas películas. Por ello, dado que el costo promedio de la producción de una película (el cual se incrementa debido a la publicidad)⁴⁶ es de dieciocho millones de pesos, es interesante la descripción de Mónica Lozano de cómo se reparte cada peso que un espectador paga en taquilla por ver una película mexicana:

⁴³ Berman, Sabina, "Radiografía de una industria", *Revista Letras Libres*, Núm.100, México, abril de 2007, p. 69.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 73.

⁴⁵ *Ibidem*, p.70.

⁴⁶ *Idem*.

Del cien por ciento, el sesenta por ciento lo retiene el exhibidor. El otro cuarenta por ciento se vuelve un nuevo cien por ciento, que se reparte entre el productor y el distribuidor. El distribuidor requiere su comisión de comercialización, por hacer el mercadeo y por colocar las películas en las salas, y el remanente se destina a recuperar el lanzamiento de copias y publicidad, y si hay todavía un nuevo remanente, eso es lo que se reparte entre el productor y el distribuidor. Lo cual quiere decir que, si una película es de muchísimo éxito, y que recobró el costo de copias y la publicidad, pues de cada peso a lo mejor al productor le quedan quince centavos.⁴⁷

La distribución de películas por lo tanto representa uno de los puntos débiles del cine mexicano pues a pesar de que nuestra cinematografía ha tenido películas de gran éxito comercial como *Amar te duele* (2002) que recaudo 2,300,000, o *Amores perros* (2000) que tuvo 3,300,000 pesos, sin embargo los éxitos aislados no son suficientes para generar una industria de producción ya que además es necesario repartir las ganancias de la taquilla de una película entre manos mexicanas con justicia y aquí el Estado podría jugar un papel fundamental si tomamos en cuenta del predominio de las empresas norteamericanas y la liquidación de las distribuidoras mexicanas:

Christian Valdelièvre: ...tenemos dos grandes empresas exhibidoras en México. Una es Cinemex, que controla el mercado en el DF, y otra que se llama Cinépolis, que maneja la mitad del país. Entonces con que se pongan de acuerdo, como se han puesto, nosotros no tenemos nada que hacer.⁴⁸

Un ejemplo de industria desarrollada es la India, la producción de películas indias evidencia la salud cultural de la región la cual mantiene una producción de películas estables, un boleto barato y dispone de un sistema de información que analiza la política incluso a nivel regional. Una industria que forma parte de la vida cotidiana de uno de los países más grandes del mundo:

La India se ha colocado como el país número uno en producción cinematográfica, incluso por encima de Estados Unidos, con un margen de 946 películas al año. Es uno de los países con el boleto más barato y sus taquillas generan alrededor de 2,900 miles de

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ *Ibidem*, p.71.

millones de dólares. Dispone de un fuerte sistema de información que analiza la política incluso a nivel regional y deja constancia de la salud y el dinamismo de un sector que genera riquezas y que forma parte de la vida cotidiana de uno de los países más poblados del mundo.⁴⁹

Países como los Estados Unidos por ejemplo hacen investigaciones anuales sobre el desarrollo de su cinematografía pues comprenden las dimensiones comerciales y repercusiones culturales del cine que ellos hacen alrededor del mundo:

... la Motion Picture Association of America (MPAA), que aglutina a las *majors*, hace anualmente una investigación que evalúa el comportamiento de la industria en relación con la generación de empleos, la composición de la balanza comercial y la captación de divisas.⁵⁰

Dichas investigaciones caracterizadas por la comprensión del fenómeno cinematográfico constituyen un elemento de vital importancia puesto que además de un registro adecuado para su posterior análisis; las investigaciones de este tipo nos ayudan a ubicar y simplificar dentro de todo el conjunto de normas, papeles y trámites existentes sólo los elementos importantes para gestionar una película; pues aunque estos factores no deberían influir en la creación del contenido así como tampoco en su estética y mucho menos en la libertad creativa de una película, de hecho si influyen y por lo tanto también en el desarrollo de nuestra industria cinematográfica a nivel nacional. Ya que hasta hace muy poco las investigaciones de las dimensiones comerciales en México eran muy precarias y de difícil rastreo:

Salvo datos del INEGI y algunos otros, sueltos, del Imcine o el Fidecine, México no tiene indicadores que le permitan una lectura puntual y ordenada de la industria, vista como sector productivo ligado al mercado emergente del entretenimiento.⁵¹

⁴⁹ Jiménez, Lucina, " Por la política del cine" , *Revista Letras Libres*, Núm.100, año 9, México, abril 2007, p.75.

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ *Ibidem*, p.74.

Pues como afirma Mónica Lozano el problema de fondo es que el cine nacional no es un negocio rentable pues los productores no recuperan la inversión que hacen para realizar más películas:

..hay una mala proporción entre lo que cuesta hacerla y cómo se reparte lo que entra en las taquillas, y también porque hay un índice altísimo en la piratería, y, por fin, porque la televisión compra por debajo de los precios del mercado internacional los títulos nacionales.⁵²

En conclusión, aunque existe una industria de distribución de películas muy organizada y fuerte (aunque no obstante comprometida con intereses privados) sin embargo no existe una industria de producción de películas que marquen la agenda cultural otorgando ese mérito a la televisión relegando al cortometraje a segundo plano como un complemento. Pese a ello dado que el trabajo independiente de los directores de cine contribuye a la salud de la industria nacional aún queda mucho trabajo por hacer para liquidar el rezago del abandono ha sufrido el cine mexicano. Algunas medidas de fomento como, por ejemplo, el incentivo fiscal 226 (el incentivo fiscal previsto en el Artículo 226 de la ley de impuesto sobre la renta, que dice que cualquier persona, física o moral, podrá invertir en el cine y su inversión será acreditable contra el pago de los impuestos que tenga que cubrir anualmente), son esenciales para generar las condiciones para que esta industria se desarrolle y en ese sentido los pendientes de las políticas con la industria cinematográfica mexicana son la negociación de ventanas de distribución, para aumentar la oferta de contenido, así como el agilizar las negociaciones y simplificar los trámites burocráticos.

1.4. La alquimia del cine: Cómo se construye el contenido de un cortometraje

La alquimia es considerada como una doctrina esotérica que determina a un conjunto de especulaciones mágicas y experiencias generalmente de carácter ocultas relativas a las transmutaciones de la materia que influyó en el origen de la

⁵² Berman, Sabina. *Loc. cit.*

química. Hugh Kearney en su libro *Orígenes de la Ciencia Moderna de 1500 a 1700* sostiene que la clave para interpretar los orígenes y el desarrollo de la revolución científica hay que buscarla en tres tradiciones o mentalidades perfectamente definidas: la organicista, la mágica y la mecanicista:

El papel del científico en el marco de esta tradición (mágica) era ponerse a tono con el mensaje del universo y ser una especie de mago, mientras el científico organicista estaba muy cerca de ser un lógico. Dios era un mago, un realizador de maravillas, y no el prístino motor racional de Aristóteles; y el mejor ideal que podía proponerse un hombre de ciencia era el de llegar a ser místico para poder oír la música mágica del universo.

Gran parte de la inspiración que dio origen a esta actitud procedía de los escritos atribuidos a un egipcio antiguo y misterioso llamado Hermes Trismegisto. Trismegisto (Hermes tres veces bendito), que no existió nunca de hecho, era considerado autor de más de una docena de tratados (los «Escritos Herméticos») que pretendían exponer la sabiduría de los egipcios durante el período de Moisés. Dichos tratados fueron accesibles por vez primera a los occidentales tras la caída de Constantinopla (1453), y los tradujo del griego Marsilio Ficino (1433-1495), con gran urgencia, por orden de Cosme de Médicis, que quiso dar preferencia a esa tarea sobre la traducción de Platón mismo. Desde entonces hasta bien entrado el siglo xvii los escritos herméticos ejercieron un poderoso atractivo sobre las mentes occidentales.⁵³

El Diccionario del Español de México, elaborado por el Centro de Estudios Lingüísticos del Colegio de México, define esta doctrina de la siguiente manera:

Doctrina y conjunto de prácticas que tenían por objeto el estudio de los elementos constitutivos del universo y la naturaleza, sus posibles mezclas y transmutaciones, así como el hallazgo de una sustancia o elemento tal que impidiera la disgregación de los cuerpos, es decir, la muerte. Las investigaciones que realizaron en la búsqueda de este elixir de la vida y de la transmutación de los metales comunes en oro tenían un carácter secreto y místico, y dieron lugar al descubrimiento de una serie de operaciones de laboratorio tales como la destilación, la sublimación y el baño maría, lo mismo que al invento del alambique; de su rama más empírica nació la química y de su concepción mística un arte contemplativo y técnicas ascéticas. Estas doctrinas y prácticas a lo largo

⁵³ Kearney, Hugh, *Orígenes de la ciencia moderna de 1500 a 1700*, España, Ediciones Guadarrama, 1970, p.37. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/407758899/16-Kearney-Hugh-Origenes-De-La-Ciencia-Moderna-1500-1700-1-pdf>, acceso: 27 de abril de 2019.

de su historia fueron explotadas por algunos charlatanes y embaucadores: la alquimia griega, los secretos de la alquimia.⁵⁴

Los cortometrajes como un arte que emplea las técnicas y enseñanzas de otras bellas artes cuentan poemas o relatan pequeñas historias y las palabras, o sea los elementos narrativos que utiliza son las metáforas, usando colores, sonidos y actores que integran en su propio lenguaje. Así, los rasgos de ciencia, magia y sabiduría que se le atribuyen a la alquimia y que fueron adoptadas por figuras intelectualmente extraordinarias como Isaac Newton considerado el padre de la física clásica y Robert Boyle considerado de igual manera como el padre de la química comprenden incluso a artistas plásticos de la talla de Leonora Carrington y Remedios Varo y por lo tanto estos elementos son útiles en la creación de un relato cinematográfico pues en principio buscan transmutar cada experiencia personal en una realidad fílmica orgánica.

Sin embargo ya que muchas veces se deja de lado el vínculo que guardan estas piezas del séptimo arte con nuestra vena creativa o sea con nuestros sentimientos y emociones de manera que en el sentido que plantea Hugh Kearney a la tradición mágica a la que pertenece la alquimia es que podemos encontrar en ella un espacio simbólico del cómo se convertir nuestra experiencia personal en valioso contenido para un cortometraje.

Así, puesto que el objetivo fundamental de la alquimia es la transmutación o sea todo lo que sucede en cualquier nivel de la realidad ya sea física, emocional o mental ocurre también en todos los otros niveles de la existencia es cómo podemos considerar que la función de la transmutación recae en el papel del lenguaje para relatar eventos cotidianos y replicar la realidad para esta manera reflejar nuestro mundo interno. En ese sentido la máxima que dice: "como es arriba es abajo"⁵⁵ y que es considerada la enseñanza más valiosa de la alquimia pues ella captura su

⁵⁴ " Diccionario del Español de México", *El Colegio de México*, 2021. Disponible en: <http://dem.colmex.mx/>, acceso: 21 de octubre de 2021.

⁵⁵ " Qué es la tabla de esmeralda y por qué fue tan influyente", *BBC Mundo*, 17 de septiembre de 2016. Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-37364158>, acceso 24 de febrero de 2019.

esencia, intenta buscar en cada transmutación personal y una catarsis artística abrir un dialogo interno con el público que al mismo tiempo funciona también como guía para los alquimistas creyentes de esta tradición filosófico-religiosa rica en interpretaciones simbólicas:

..es enciclopédica porque maneja un abanico de temas y ciencias como matemáticas, astrología, sobre todo alquimia. Juega mucho, bien dicen que es lúdica, pero es profundamente seria en lo que te quiere decir con sus imágenes". De hecho para el desarrollo de la investigación recurrieron a geólogos, arquitectos, psicoanalistas y alquimistas del tiempo actual que trabajan con las técnicas medievales y acreditaron los conocimientos de la autora de obras como *Nacer de nuevo* y *Papilla estelar*.⁵⁶

Jorge Luis Borges en entrevista con Joaquín Soler Serrano da un ejemplo de la que es la transmutación alquímica en el campo del arte:

-..no eso es falso soy desagradablemente sentimental, soy este muy sensible pero cuando escribo trato de bueno tener cierto pudor, como escribo por medio de símbolos y nunca me confieso directamente la gente supone que ese algebra corresponde a una frialdad, pero no es así, es todo lo contrario, esa algebra es una forma de pudor y de la emoción.

-Yo pienso que convertir lo sentimientos en matemáticas es realmente algo muy complicado y muy hermoso...

-La tarea del arte es esa, es transformar digamos lo que nos ocurre continuamente transformar todo eso en símbolos, transformarlo en música transformarlo en algo que puede perdurar en la memoria de los hombres, es nuestro deber ese, tenemos que cumplir con el si no nos sentimos muy desdichados.

-Porque diríamos entonces que los sentimientos o que la sensibilidad son cosas primarias elementales que vienen dadas al ser humano en su propio hecho de nacer de existir.

-..sí pero en el caso del escritor o en el caos de todo artista tiene el deber, digo gozoso deber muchas veces de transmutar todo eso en símbolos, esos símbolos me imagino pueden ser colores pueden ser formas, pueden ser sonidos, en el caso del poeta son sonidos y también son palabras y fabulas relatos poesías quiero decir que la tarea del poeta es continua porque no se trata de trabar de tal hora a tal hora uno continuamente

⁵⁶ Solano, Arlete, " Exponen rasgos alquimistas en la obra de Remedios Varo", *Milenio*, 3 de diciembre de 2015. Disponible en: <https://www.milenio.com/cultura/exponen-rasgos-alquimistas-obra-remedios-varo>, acceso: 23 de diciembre de 2014.

está recibiendo algo del mundo externo y todo eso tiene que ser transmutado y será eventualmente transmutado.⁵⁷

Otro ejemplo es el de Remedios Varo quien huyendo de la invasión nazi en París y después de instalarse definitivamente en México en 1946 realizó diversas actividades para subsistir como: diseño de vestuario, juguetes, decoraciones y una serie de pinturas para la Casa Bayer de México que ilustraba calendarios y folletos publicitarios para diferentes productos farmacéuticos:

A partir de 1952, se relaciona sentimentalmente con Walter Gruen, refugiado austriaco, quien le daría la estabilidad emocional y económica necesarias para poderse dedicar de lleno a la pintura. A partir de entonces, Remedios deja de experimentar con las técnicas surrealistas y consolida un lenguaje propio basado en experiencias personales, nutridas con los recuerdos de su infancia, el sufrimiento del exilio y la búsqueda de una verdad interior y un conocimiento superior.⁵⁸

Más allá de las muchas y rigurosas interpretaciones académicas de las obras de arte en las que se emplea a esta doctrina esotérica, como las pinturas de Remedios Varo o de cualquier otro artista para el espectador común siempre habrá un halo de misterio en la alquimia de la que el arte se ve está envuelta y que lo invita a soñar con mundos y realidades fantásticas así como a descubrir cosas maravillosas o enfrentarnos a nuestros deseos más profundos. En ese sentido las películas como instrumento de interpretación personal pueden ayudar a la gente a entenderse y perfeccionarse a sí mismo, al tiempo de dignificar y perfeccionar la materia cinematográfica en sí misma. La tarea de conmovir y al mismo tiempo provocar al espectador es fundamental en el compromiso de hacer al cine el arte de más fácil consumo por las masas y por el ser humano en general.

⁵⁷ *A fondo: Jorge Luis Borges*, programa de entrevistas presentado por el periodista Joaquín Soler Serrano (1:29:00min.), Rtve.es, 1976.

⁵⁸ González Encina, Jesús, “ Remedios Varo: de sueños y alquimia” , *El Siglo de Torreón*, 24 de octubre de 2013. Disponible en: <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/926301.remédios-varo-de-suenos-y-alquimia.html>, acceso: 15 de enero de 2019.

1.5. Género cinematográfico: El cortometraje como un producto por ejemplo una categoría musical

Como hemos visto la expresión “ cortometraje” como género cinematográfico no la hubiera entendido ningún admirador del cine en blanco y negro en 1895 o 1915 pues además de que las películas no las definía la duración sino los temas que contenía no existía una noción de metraje. No sería sino hasta que la industria cinematográfica evoluciono y maduro que se vio en la necesidad de catalogar y posicionar sus productos cinematográficos en el mercado con ayuda de los géneros cinematográficos. Justamente por esta razón de oferta y demanda de películas es que podemos establecer la categoría de género cinematográfico para referirnos a los cortometrajes; la cual se ordena por medio de la duración y la estructura narrativa de estos films de breve duración estableciendo de ese modo conexiones con la totalidad del proceso de producción, distribución y consumo dando forma a los géneros cinematográficos (que surgieron a partir de la literatura dramática) creando así su propio lenguaje a la par de una serie jerarquías y categorías independientes que comparten una raíz común con la imagen en movimiento:

Si el sistema horaciano destaca la necesidad de modelos apropiados para la producción textual y la tradición aristotélica se centra en la estructura textual y los efectos de su recepción, los teóricos de los géneros cinematográficos, en cambio, admiten sistemáticamente que la principal virtud de la crítica de los géneros radica en su capacidad de enlazar y explicar *todos* los aspectos del proceso, de la producción hasta la recepción.⁵⁹

El diccionario del español de México define al cortometraje como:

“ Película cinematográfica de poca duración,” y el diccionario de términos cinematográficos define al cortometraje como: *“ Película cinematográfica, generalmente*

⁵⁹ Altman, Rick, *Los Géneros Cinematográficos*. España, Paidós, 2000, p.36.

*documental, cuya proyección en pantalla dura menos de una hora; corto 2. Departamento u organismo que se encarga de la producción de este tipo de películas.*⁶⁰

Sin embargo para Rick Altman el género cinematográfico establece una relación aún más compleja:

El término género no es, al parecer, un término descriptivo cualquiera, sino un concepto complejo de múltiples significados, que podríamos identificar de la siguiente manera:

- . El género como *esquema básico* o formal que precede, programa y configura la producción de la industria;
- . El género como *estructura* o entramado formal sobre el que se construyen las películas;
- . El género como *etiqueta* o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores;
- . El género como *contrato* o posición espectral que toda película de género exige a su público.⁶¹

De manera que podemos establecer que el cortometraje es una “ película” y su categoría de género cinematográfico como ya lo hemos mencionado está definida por su formato de duración por lo que la categoría de género es en relación a un corto; una estructura y a la vez el conducto por el que fluye el material desde el productor y el director y desde la industria, a los distribuidores, exhibidores, espectadores y al público en general.

Debe esta manera estas películas poseen sus propias reglas independientes de cualquier otro género cinematográfico establecidas por factores económicos y tecnológicos. Con respecto al largometraje la diferencia más grande se encuentra en su estructura narrativa que es similar a la de las canciones o la poesía y su transmutación o sea la articulación de imágenes en palabras; en donde las palabras como en la poesía son, como afirmaba Paul Valéry, polivalentes y poseen fuerza mítica, (con la cual) es que lenguaje de estas películas, adquiere una dimensión sagrada que en ocasiones parece expresarse mediante sueños.

⁶⁰ Cardero, Ana María, *Diccionario de Términos Cinematográficos Usados en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, 1994, p.50.

⁶¹ Altman, R., *op.cit.*, p.35.

Por lo tanto, las reglas de forma como de fondo, y la posibilidad de romper estas reglas son lo que vuelven atractivo al cortometraje. Algunas instituciones de cine establecen sus propias características técnicas para competir:

Resulta imposible establecer la cantidad exacta de cortometrajes que se producen anualmente en México. Como también lo será intentar dar una definición universalmente aceptada. Presentamos los requisitos de distintos festivales e instituciones que premian o apoyan proyectos de cortometrajes, así como la cantidad de trabajos para darnos una noción de cuantos filmes competitivos participan en los festivales.

Ariel

La Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas premia con el Ariel de Plata a Mejor Cortometraje de Ficción a todas las películas que sean mexicanas, sin importar que hayan sido exhibidas y que tengan una duración menor a 60 min.

Guanajuato

En el Festival Internacional de Cine Expresión en Corto de Guanajuato existe una categoría competitiva de cortometraje tanto de Ficción como Experimental y de Animación, abierta a trabajos mexicanos e internacionales. En la edición de Julio de 2008, se permitió la participación de cortometrajes de animación y de ficción, en formato cine, video o digital, cuya producción fuera posterior al 1 de enero de 2007 y que tuvieron una duración máxima de 30 minutos (incluyendo créditos).⁶²

Finalmente, la importancia comercial de los cortometrajes no debería ser subestimada, ni tampoco representar un aspecto negativo pues gracias al lenguaje y los elementos narrativos propios de este género cinematográfico que mantienen una gran similitud con los relatos breves y poemas es que existen cortometrajes documentales y de ficción en acción viva así como de corte experimental y de animación donde el género se expresa con mayor naturalidad.⁶³ Con lo cual

⁶² Rodríguez, Joaquín, “ Cortedad de miras” , *Revista Cine Toma*, Núm. 2, año 1, México, Enero-febrero 2009, p. 21.

⁶³ Arroyo, Enrique, “ Breves opiniones acerca de un género breve” , *Revista Cine Toma*, Núm. 2, año 1, México, Enero-febrero 2009, p. 9.

podríamos concluir afirmando que aunque el cortometraje parece un arte cinematográfico humilde en apariencia en esencia es materialmente complejo.

1.5.1. Tipos de cortometraje: Características narrativas

Como ya lo vaticinaba su origen las películas cortometrajes contienen sus propias reglas de elaboración. Hilmar Hoffmann⁶⁴ historiador de cine, teórico y difusor cultural distingue dos tipos de cortometraje, el breve filme de ficción (*kurzer Spielfilm*) y el cortometraje de ficción (*kurz-Spiel-film*):

Existen muchos tipos de cortometrajes en los que el plano secuencia no aparece. Estos narran a lo largo de una estructura dramática “ clásica” ... Hilmar Hoffmann los llama *Kuzer Spielfilm* (breve filme de ficción), mientras que en otro grupo de cortometrajes reconoce características, un lenguaje y un desarrollo autónomo e independiente de las convenciones narrativas. A este grupo le llama *Kurz-Spielfilm* (cortometraje de ficción).⁶⁵

Otros investigadores del cortometraje ofrecen una clasificación de estos según características textuales (parecidos a los géneros) o constantes dramáticas. Por ejemplo Saara Cantell⁶⁶ distingue cinco categorías de cortometraje:

“ a) el cortometraje como poema; b) el cortometraje como metáfora; c) el cortometraje como chiste (o anécdota); d) el cortometraje comercial y d) el zen del cortometraje.⁶⁷

Porque si bien el espectáculo cinematográfico es un arte reciente que es posible gracias al poder y desarrollo mecánico que ha ido especializando sus departamentos de producción con el paso del tiempo a saber; la de los directores

⁶⁴ Hilmar Hoffmann murió el viernes 1 de junio de 2018 en Frankfurt Alemania. “ Hilmar Hoffmann” , Revista Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, 2018. Disponible en: <https://deutsches-filminstitut.de/home/hilmar-hoffmann/>, acceso: 1 de junio de 2018.

⁶⁵ Meier, Annemarie, “ El Arte de la reducción” , *Revista Cine Toma*, Núm. 2, año 1, México, Enero-febrero 2009, p. 27.

⁶⁶ Saara Cantell nació el 27 de abril de 1968 en Finlandia. Es directora y escritora conocida por *Sirpalesatu* (1995), *Tähtitaivas talon yllä* (2012) y *Kohtaamisia* (2009).

⁶⁷ Meier. A., *loc. cit.*

de cine, guionistas, actores, montajistas, directores de fotografía, sonidistas, directores de arte y post productores.⁶⁸

Sin embargo para poder acceder al relato de la película es necesario reconocer además de los elementos que componen su estructura; la naturaleza y principios de este lenguaje cinematográfico. Pues es en el texto de una película donde hallaremos contenida lo que David Bordwell llama el sistema de estilo y el sistema formal respectivamente, esto es; el relato o la narrativa de una película, que surge a partir de la premisa (sistema formal) y de los departamentos de producción cinematográfica (sistema de estilo), a las que podremos acceder por medio de este lenguaje:

... el lenguaje cinematográfico posee dos funciones primordiales: una función estrictamente narrativa que permite al realizador la construcción de relatos a través de imágenes en movimiento; y una función expresiva que captura los sentidos de su espectador produciendo en él una emoción o una reflexión racional.⁶⁹

En el lenguaje cinematográfico del cortometraje existen figuras narrativas utilizadas en la construcción estética de sus historias que al igual que en el lenguaje literario se construyen a través de ciertos procedimientos técnicos para la composición y enlazamiento secuencial de imágenes que al entrar en la mente humana son capaces de producir en ella un significado:

El cine es una forma de arte que consiste en la creación de relatos o ideas originales a través de secuencias de imágenes en movimiento. Estos relatos o ideas originales se construyen a través de ciertos procedimientos técnicos para la composición y

⁶⁸ *Serie Oficios del Cine*, Oficios del Cine es una iniciativa de la Cineteca Nacional de Chile cuya colección de cortos de carácter educativo y documental narran cómo se construye una película a través de la perspectiva de los profesionales y técnicos que trabajan dentro de esta industria, 2015. Disponible en: <https://www.ccplm.cl/redcineclubescolar/serie-oficios-del-cine/>, acceso 24 de febrero de 2019.

⁶⁹ *Idem*.

enlazamiento secuencial de imágenes que al entrar en contacto con la mente humana son capaces de producir en ella un significado.⁷⁰

Como hemos visto la narrativa de una película se refiere lingüística y visualmente a una sucesión de hechos. A partir de las unidades secuenciales (del sistema de estilo) se puede articular el relato y sus diversas unidades:

Lo que hacen las películas no puede hacerlo otra forma de arte. Lo que hace la literatura no lo hace el cine. En caso contrario estas formas tan diferenciadas de arte no existirían porque serían una mezcla. Creo que el cine es la única forma de arte que opera con el concepto de tiempo no es que el arte se desarrolle en el tiempo todas lo hacen la música, el teatro, el ballet y otras actividades artísticas. Me refiero al “ tiempo” en el sentido literal de la palabra. A lo que es una toma desde el momento en el que decimos acción, hasta que decimos corten, ¿qué es eso? Es la fijación de la realidad la fijación de la esencia del tiempo. Es una forma de preservar el tiempo que en teoría no da la posibilidad de avanzar y retroceder como queramos eternamente. Ninguna otra forma de arte es capaz de fijar el tiempo como el cine. Por lo tanto ¿qué es el cine? Es un mosaico hecho de tiempo.⁷¹

Todo filme se puede dividir en una jerarquía de unidades, actos, escenas, planos y secuencias, que es con lo que se lee el cine. El lenguaje cinematográfico, por lo tanto, garantiza nuestra correcta comprensión de los relatos, a través lo que el director decide que debe captar o narrar la cámara mediante estos códigos. Y como consecuencia obtenemos de ella y de la relación entre sí de las otras imágenes en las que interviene una película, un producto final que a su vez será una interpretación de los espectadores que se verá expuestos a cada obra cinematográfica.

Las películas en consecuencia son un instrumento para acercarnos a otras experiencias y a otros idiomas. A continuación presentamos los elementos básicos de este lenguaje narrativo de las cámaras:

⁷⁰ Berthier, Antonio, “ *Guía Mínima de Apreciación Cinematográfica* ” , Pragma página web, 2011. Disponible en: <http://antonioberthier.jimdo.com/cine/apreciación-cinematográfica/>, acceso: 23 de diciembre de 2018.

⁷¹ *Il cinema è un mosaico fatto di tempo*, dirección Donatella Baglivo, documental sobre Andrei Tarkovsky (53:54:00min.), Ciak Studio, 1984.

Plano: encuadre, por ejemplo el plano americano, encuadre que consiste en cortar por debajo de la cintura y un poco arriba de la rodilla a un personaje.⁷²

Toma: cada uno de los emplazamientos de cámara que no se interrumpe; *shot, set up*.⁷³

Escena: cada uno de los emplazamientos de cámara en las que se divide una secuencia narrativa de la película o en general del guion cinematográfico. 2 conjunto de planos que mantienen una unidad de lugar, tiempo y personajes dentro de un mismo decorado y unidad temporal.⁷⁴ P. 65.

Secuencia: Conjunto de escenas de la película cinematográfica que se desarrollan con un propósito en un mismo escenario y en una unidad de tiempo que concuerda con la realidad. Por ejemplo el plano secuencia. Puesta en escena en que con una sola toma se completa toda la secuencia.⁷⁵ P.118.

El lenguaje también reglamenta el mundo cinematográfico al interior de una película para acceder a los sistemas internos de la misma y en consecuencia llegar a su comprensión y no al revés.

Así es como entonces se emplean algunas de las figuras narrativas o procesos (denominamos figuras del lenguaje a las modificaciones del uso corriente (denotativo) de las palabras) más utilizadas en la construcción estética del relato que anoto a continuación:

Elipsis: Es la omisión selectiva de un elemento de la narración con fines de acentuación e intensidad dramática. Entre las formas de elipsis se destacan:

a. Elipsis estructural: algunos elementos de la acción son omitidos por el ojo de la cámara desplazándose a otros elementos del contexto con el propósito de aumentar el dramatismo. Existen tres tipos:

⁷² Cardero, Ana María, *op.cit.*, p.104.

⁷³ *Ibidem*, p.128.

⁷⁴ *Ibidem*, p.65.

⁷⁵ *Ibidem*, p.118.

- . Subjetiva: la omisión obedece al punto de vista incompleto desde el que un personaje atestigua la acción.
- . Objetiva: la omisión tiene como propósito incrementar el suspenso en el espectador.
- . Simbólica: la omisión tiene un significado específico dentro del relato. Reviste al objeto o acción omitida de un carácter distinto al que objetivamente posee.
- b. Elipsis de contenido: Es la omisión de un objeto o situación debido al impacto negativo, sea moral o psicológico, que puede generar en el espectador y que desviaría el sentido del filme. La acción puede sustituirse usando diferentes recursos narrativos:
 - . Sustitución con un elemento material: se oculta la acción detrás de un objeto que impide al espectador observar lo ocurrido.
 - . Sustitución con otros personajes: se oculta la acción mostrando las reacciones de los personajes del relato que atestiguan el acontecimiento.
 - . Sustitución con elementos simbólicos: se oculta la acción reemplazándola con un contenido fuera del contexto de la acción que sin embargo evoca lo que sucede.

Transiciones: Son los encadenamientos entre planos que permiten la construcción del relato. Existen cuatro tipos básicos de transiciones:

- a. Corte seco: sustitución significativa de un plano por otro. Puede darse por el cambio de perspectiva o por desplazamiento de la acción a otro punto del contexto.
- b. Fundido a negro: la imagen saliente se funde con un cuadro negro con el que se encadenará la imagen entrante. Suele utilizarse este recurso para separar las secuencias de un filme.
- c. Fundido encadenado: la imagen saliente se sobrepone a la imagen entrante durante unos segundos antes de desvanecerse. En los primeros años del montaje cinematográfico este tipo de transición generaba impurezas y pérdida de calidad en la imagen.
- d. Cortinas: reemplazo gradual de un plano por otro. Puede darse por la entrada lateral o vertical de la nueva imagen o por la apertura y cierre de un círculo (iris).

Enlaces: Es el encadenamiento por transición o yuxtaposición de dos fragmentos de la narración que le proporcionan continuidad lógica o dramática al relato. Se dividen en:

- a. Enlaces plásticos: descansan en la continuidad y en la analogía de las imágenes u objetos en los que se fija la cámara antes del enlace. Existen tres tipos:
 - . Enlace por analogía de contenido material: se hace el seguimiento del objeto (sin apartarse de él) a través de dos escenas distintas.
 - . Enlace por analogía de contenido estructural: el objeto o composición de la toma con que se concluye una escena es sustituido en la siguiente con un objeto o composición similar.
 - . Enlace por analogía de contenido dinámico: el movimiento que presenta un objeto en la toma saliente es sustituido con el movimiento similar de otro objeto en la nueva toma.

b. Enlace psicológico: descansa en la continuidad que el espectador puede establecer entre las imágenes salientes y las imágenes entrantes. Existen dos tipos:

. Enlace por analogía de contenido nominal: en la narración se hace explícito dentro de los diálogos que la acción se trasladará a un momento y lugar dados, para enseguida realizar el enlace correspondiente por medio de una yuxtaposición de imágenes.

. Enlace por analogía de contenido intelectual: el encadenamiento lógico entre dos planos no se hace explícito en el relato pero se brindan elementos simbólicos en la imagen que permiten al espectador realizar ese encadenamiento o establecer una relación causal.”⁷⁶

En ese sentido, como podemos ver el texto de la película conformado por la construcción de la estilística de la cinta y las metáforas que de ella surgen constituyen los elementos necesarios para entender el sentido de una película puesto que de ella surgen las alegorías y símbolos que serán las que finalmente nos afectan como espectadores, debido a lo cual una metáfora no es simplemente una figura del lenguaje, sino que es también el cimiento constitutivo del mismo. Su función principal es en la generación de un lenguaje nuevo al emplear un término propio de una cosa para describir otra debido a cierta similitud entre ellas o entre sus relaciones con otra cosa. Aunque usamos la metáfora en un sentido más general, en una metáfora hay siempre dos términos la cosa que se describe, y la cosa o relación empleada para elucidar es decir se crea un elemento nuevo a partir de dos elementos anteriores ya conocidos.

Así, la relación positiva de estos dos sistemas generan al interior de una película líneas las cuales producen interpretantes y estas a su vez metáforas, por lo que más allá de la ejecución técnica o el empleo de conocimientos académicos de los departamentos de cine es a partir de las unidades secuenciales estilísticas respectivamente y de los elementos narrativos y simbólicos (casualidad, tiempo y espacio) que surgen de nuevo, de la música y el sonido, de la fotografía y el montaje y del guion y el desempeño actoral, es que se puede articular el relato y sus diversas unidades:

...la razón por la que digo que no me importa tanto el qué sino el cómo, el dónde, etcétera, es porque el cine no es química es alquimia; cuando vemos un ojo, una navaja una nube que cruza la luna no es una suma de imágenes, no es una suma de cifras, es una

⁷⁶ Berthier, A., *loc.cit.*

multiplicación de símbolos, los símbolos no tienen un valor adscrito, cambian junto al símbolo que está a lado se transforman y eso es lo que tiene el montaje, en cualquier medio audiovisual, pero ciertamente en el cine.⁷⁷

De manera que dado que narrativamente hablando la estructura de una película breve es más parecida a la de una pieza musical o poema, pues posee un lenguaje que sintetiza los elementos técnicos de las otras bellas artes (especialmente los elementos estéticos y simbólicos), como los de la música o la pintura para alcanzar así su plena expresión y de esta forma combinar miles de colores, sonidos y emociones para así poder transmutar su realidad física, en la realidad fílmica de una película. Es como estas piezas narrativas se vuelven vitales para entender el sentido y los misterios que ocultan todo el arte cinematográfico.

Y puesto que no poseen la presión comercial que si tienen las películas largometrajes su estética es ideal para crear nuevos estilos narrativos y visuales.

1.6. Las películas cortometrajes como proteína: Fuente de entretenimiento productivo y estimulante

El cine es el arte de la “ luz” desde el principio fue concebida como algo inocente a lo que podríamos recurrir si nos sentíamos aburridos León Tolstói la definió como: “ La máquina de replicar como un corazón humano” ,⁷⁸ el lugar perfecto para fugarnos por un momento de la realidad y pasar una tarde especial con nuestros seres queridos; comprar golosinas y sufrir con nuestro actor favorito. Sin embargo

⁷⁷ *Master Class Guillermo del Toro*, Festival de Málaga, Youtube (1:37:26min.), abril de 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tM87liqhBzg&t=328s>, acceso: 2 de febrero 2023

⁷⁸ *La historia del cine: Una odisea (The Story of Film: An Odyssey, 2011)*, Episodio 1: El nacimiento del séptimo arte, serie documental que narra de forma rigurosa y absolutamente imaginativa la evolución del cine a través de la mirada del cineasta y escritor norirlandés Mark Cousins (1:01:53 min.), Compañía Productora: Hopscotch Films, 2011.

la parte más interesante de este séptimo arte es el ingrediente artístico que la constituye pues como hemos visto en ella radica su contribución humanística ya que al mismo tiempo de ser parte de la industria del entretenimiento como la música o los videojuegos; el vínculo que mantiene con la filosofía contenida en las metáforas de cada una de sus películas resulta en un intento por provocar y subvertir (crear micro fracturas en la mente) más que hacer reír o llorar a una persona (dar una respuesta lógica) similar en algunos aspectos a la técnica de enseñanza que Sócrates llamada mayéutica la cual partía de la premisa de que todo el conocimiento cósmico ya era parte de la esencia de una persona y lo único que tenía que hacer el maestro era tráelo a la luz para de esa forma apreciar la belleza de los fenómenos y la naturaleza de los objetos. En el caso del cine de la naturaleza y conflictos de una persona:

...la idea básica del método socrático de la mayéutica consiste en que el maestro no inculca al alumno el conocimiento, pues rechaza que su mente sea un receptáculo o cajón vacío en el que se pueden introducir las distintas verdades, y rechaza ser él, el maestro poseedor de la verdad; para Sócrates es el discípulo quien extrae de sí mismo el conocimiento. Este método es muy distinto al de los sofistas: los sofistas dan discursos y a partir de ellos esperaban que los discípulos aprendiesen; Sócrates mediante el dialogo y un trato más individualizado con el discípulo, le ayudaba a alcanzar por sí mismo el saber.⁷⁹

En la literatura podemos encontrar el “extrañamiento” que es un elemento narrativo que intenta volver lo cotidiano en algo extraño para de esa forma establecer un punto de comparación entre lo que sabemos y lo que desconocemos y darle a algo que aparentemente tiene un sólo sentido, darle muchos significados:

Devolviendo este concepto a la literatura, de donde procede, el extrañamiento consiste en volver extraño lo conocido, deshacernos de automatismos, y refrescar nuestra mirada sobre el entorno cotidiano. Este término fue acuñado por Viktor Shklovski, considerado el padre de lo que se llamó posteriormente el formalismo ruso. Esta nueva teoría que surgió en los años veinte, definió la literatura como un hecho lingüístico, con un componente

⁷⁹ Trejo, Cinthya y Arrieta, Fernando, “ Mayéutica y hermenéutica” , *CAPAS Psicología*, 2012. Disponible en: <https://capas.com.mx/2012/06/24/mayeutica-hermeneutica/>, acceso 24 de febrero de 2019.

abstracto: la «literariedad». La literariedad es el conjunto de hechos lingüísticos que diferencian el lenguaje literario de otros.⁸⁰

Así las películas se vuelven un pasatiempo estimulante ya que toda obra de arte incluidas las películas y cortometrajes son una agente capaz de producir fenómenos químicos y biológicos en nuestro organismo. Pues como afirmaba Diego Rivera:

...ahora bien ¿qué cosa es el arte? Porque desde los primeros pasos de la humanidad en la tierra se encuentra como testimonio de ese paso la obra de arte, se ha dicho que la obra de arte es una manifestación de su perspectiva, algún filosofo ha dicho que es el banquete de la civilización, otro filosofo ha dicho que es el esplendor de la verdad el de más allá que es el esplendor del bien, en realidad puede ser todo esto no hay inconveniente depende de la opinión de cada uno, pero lo que es en realidad, es un agente la obra de arte es un agente capaz de producir determinados fenómenos fisiológicos perfectamente precisos ósea secreciones glandulares notablemente de la glándula suprarrenal que proporcionan al organismo humano elementos tan necesarios para la vida humana como pueden ser los elementos que el aparato digestivo extrae de lo que se ingiere por el fenómeno de la ingestión de manera que en realidad el arte es una necesidad vital para el ser humano, ahora bien si el arte es una actividad esencial para la vida del hombre cual es el papel del artista? La pregunta que me haces es perfectamente clara el papel del artista en la sociedad biológicamente es un papel de nutridor de proporcionador de alimento así como el campesino proporciona alimento para el aparato digestivo y lo proporciona el ganadero y lo proporciona el horticultor, el artista proporciona alimento para el sistema nervioso, en consecuencia el artista es un humilde obrero y su humildad le da la misma grandeza, grandeza esencial que al campesino que al floricultor que al horticultor, que al químico, que al médico es un obrero esencial en el organismo social, no es un obrero de adorno el carácter de adorno el carácter de postre al banquete de la civilización que se le ha querido dar al arte proviene del interés que tiene las clases, individuos o grupos explotadores de las mayorías explotadoras de hacer aparecer al arte como algo que no les es tangible, como algo que depende únicamente del rico del poseedor de riquezas único capaz de entenderlo, único capaz de pagarlo o de comprarlo y provocar en la masa una actitud de admiración hacia lo que ella no puede comprar, en

⁸⁰ Rodríguez, Michèle, “ Extrañamiento, el renacer de la percepción” , *Revista MoonMagazine*, 23 junio de 2016. Disponible en: <https://www.moonmagazine.info/extranamiento-renacer-la-percepcion/>, acceso: 5 de septiembre de 2018.

realidad el arte puesto que es una actividad esencial para la vida humana no puede ser ni es privilegio de unos cuantos.⁸¹

Creo sinceramente que las películas pueden ayudar a sensibilizar y volver menos violentas a las personas y completar su educación afectiva. Siempre y cuando el amor desinteresado de los artistas hacia el cariño del público por la perfección de la materia en sí misma así como la prioridad de la calidad en la creación del contenido cinematográfico sin buscar en principio la necesidad patológica de atención o peor de la remuneración como último fin son esenciales para crear el puente sentimental que inspire a las personas.

Por eso en el primer cortometraje que abordaremos en el tercer capítulo de esta investigación trataremos el tema de la angustia basandonos en el guion que resulta ser de hecho un poema. Pues aunque ya de por sí el fenómeno literario de Bukowski es parte de la cultura pop. La dirección de NERDO, logra captar la atención de los espectadores a través de una animación y diseño de sonido muy interesantes especialmente para reconstruir la atmósfera decadente por la que atraviesa el personaje.

En el segundo cortometraje: Los amorosos del director José Luis Solís Olivares, explora la temática de las relaciones amorosas dándole un tono más personal en comparación con la obra original titulada: La vida real, del escritor mexicano Eduardo Antonio Parra.

En ella los espectadores en ocasiones podremos experimentar las emociones vacías de un fotógrafo voyerista que parece redescubrir su vida a través de dos personajes bastante bizarros: Los amorosos.

Y finalmente en la última película cortometraje: La leche y el agua, del director Celso García a diferencia de las dos películas anteriores veremos un tratamiento especial

⁸¹ *Diego rivera entrevistado por su hija Ruth*, material cedido por el Instituto Patagonico Universitario de las Artes (IUPA) emitido en el programa de TV "En Escena", Fundación Cultural Patagonia, 1955.

no solamente del miedo a tomar conciencia de nuestra soledad sino como esta se ve forzada por la presión del tiempo que revienta la burbuja de nuestra existencia.

Aún así, la gente de la actualidad no se caracteriza por dar y regalar su talento sino que lo escatiman bastante quizá debido probablemente a la sobrepoblación la cual hace pensar a las personas que tienen que volverse famosas a toda costa para diferenciarse del resto de la gente y en ese sentido inconscientemente devalúan el arte mismo.

Por lo tanto esta clase de sentimientos de “ naturaleza fina” sobre los que hemos hablado y que Kant entendía como el sentimiento sensible o sea un sentido extra que emana de nuestro ser y produce algo en nosotros a raíz de la conciencia o en otras palabras lo que nos afecta de una obra de arte y a la vez lo que construye algo en nosotros,⁸² no deberían ser consideradas como simples cosas sino un estado mental de hecho. El diccionario del español de México lo define de la siguiente manera⁸³:

1) Estado mental producido por la percepción de alguna cosa alegre, triste, tierna, molesta, etc. en la persona que lo experimenta: un sentimiento de culpa, un sentimiento de respeto, un sentimiento de frustración, un sentimiento de dolor, un sentimiento de entusiasmo, un sentimiento de compasión, un sentimiento de amor.

2) Capacidad que tiene alguien para manifestar esos estados mentales: cantar con sentimiento, hablar con sentimiento.

De este modo los sentimientos se podrían concebir también como una respuesta interna que nos indica si las situaciones que estamos viviendo están en armonía con nuestra esencia más pura y es en ese sentido que considero a los cortometrajes como un arma que se forja a partir de los sentimientos puesto que como

⁸² Kant, Immanuel, *Lo Bello y lo Sublime, Fundamentos de la metafísica de las costumbres*, México, Grupo Editorial Tomo, 2004, p. 15.

⁸³ “ Diccionario del Español de México” , *El Colegio de México*, 2021. Disponible en:<http://dem.colmex.mx/>, acceso: 21 de octubre de 2021.

contenedores de experiencias forman un canal con nuestra esencia existencial, es decir, con aquello necesario que genera un impacto directo en nosotros.

Para ilustrar esta idea, así como también lo han expuesto muchas piezas de arte antes de ella he tomado una cita de la película británica de 2004 *The Libertine* sobre los excesos y el estilo de vida decadente del segundo Conde de Rochesterl, John Wilmot:

-Pregúntese que es lo que quiere del teatro.

-Quiero el amor apasionado del público. Quiero que, con un movimiento de mis brazos, sus corazones se vuelen hacia mí. Y que cuando yo muera suspiren porque no podrán verme más...Hasta a la siguiente tarde.

Así también lo expone Charles Buwkoski en una entrevista realizada por Barbet Schroeder:⁸⁴

-Tú dijiste que morirte de hambre no crea arte, que crea muchas cosas, pero que principalmente crea tiempo.

-Oh sí bueno, eso es bastante básico...Odiaría usar tu película para decir esto... Pero tú sabes, si tienes un trabajo de 8 horas y recibes unos 55 centavos la hora y si te quedas en casa no vas a recibir ningún dinero, pero vas tener tiempo para escribir cosas en el papel. Supongo que yo fui una de esas rarezas de nuestros tiempos modernos que, si se murió de hambre por su arte, yo realmente me morí de hambre, sabes...Para tener un día de 24 horas, sin interrupciones de otras personas. Renuncie a la comida, renuncie a todo solo para... Era un loco, era dedicado. Pero ves... El problema es puedes ser un loco dedicado y no ser capaz de lograrlo dedicación sin talento es inútil ¿entiendes lo que digo?

Finalmente, si bien existen muchas teorías de la esencia absoluta del arte o de la intención del arte, muchos autores consideran que una de las funciones principales es la educación sentimental por lo que las películas y particularmente los cortometrajes al ser de hecho un género cinematográfico breve casi de forma natural contienen en ellas el potencial de convertirse en una fuente de

⁸⁴ "The Charles Buwkoski Tapes", documental sobre Charles Bukowski dirigido por Barbet Schroeder (1:00:00min.), *Les Films du Losange*, 1985.

entretenimiento práctico en medio de esta sociedad que cada vez y con más frecuencia acelera su ritmos de trabajo.

Capítulo 2. Existencialismo: El individuo una masa de sangre

La nada pesada de donde el Ser mana (“ el pozo-manantial”) se encuentra en las profundidades más ocultas ⁸⁵.

George Steiner

Entre los temas más interesantes de la filosofía actual podemos encontrar como objeto de estudio el mundo de la moda, la música y el fenómeno de la vida encarnada mientras que nuestra existencia siendo de hecho experimentada por nosotros mismos es uno de los conceptos de más difícil definición debido a las múltiples interpretaciones y construcciones filosóficas de naturaleza mutágena que de ella emanan.

Pues aunque actualmente estemos atravesando por momentos violentos repletos de malestar social, triunfos tecnológicos y alteraciones producidas en los códigos sociales y morales de las sociedades posmodernas donde con más frecuencia las personas sufrimos de una constante sobreestimulación de origen audiovisual que deja de lado la sensibilidad humana favoreciendo los hábitos sociales que no contribuyen al desarrollo de una vida sana pues pareciera que está intentará que como miembros de un cuerpo social en particular nosotros buscáramos adquirir cosas materiales para ser admirados y queridos⁸⁶en un fenómeno que el autor Gilles Lipovetsky ha denominado la era individualista que privilegia el consumo y el placer (retroalimentada a su vez ante el flujo de información innecesaria), y en la que por lo tanto indirectamente se generan las condiciones que dificultan la posibilidad de definir un yo genuino o sea una personalidad autentica de acuerdo a las cualidades innatas del ser humano como son la razón y el libre albedrío; el existencialismo

⁸⁵ Steiner, George, *Heidegger*, 4ª ed. México, FCE, 2013, p. 207.

⁸⁶ Jesús Rico, “ Somos la era individualista que privilegia el consumo” , *El Heraldo*, 19 de agosto de 2015. Disponible en: <https://www.elheraldo.co/tendencias/somos-la-era-individualista-que-privilegia-el-consumo-lipovetsky-212448>, acceso 25 de junio de 2017.

intenta arrojarnos un poco de luz y darnos herramientas para responder a la pregunta del ser y demás interrogantes de nuestra existencia en medio de este caos:

...como el hombre tiene un valor interno absoluto, no puede disponer de sí mismo como de un simple medio: el suicidio, al igual que la intemperancia o la pereza, son actos intrínsecamente inmorales. Los que transgreden los deberes de la moral individual atentan contra la dignidad de la humanidad en su propia persona y solo pueden suscitar rechazo y desprecio...

El proceso pos moralista ha transformado los deberes hacia uno mismo en derechos subjetivos y las máximas obligatorias de la virtud en opciones y consejos técnicos con miras al mayor bienestar de las personas.⁸⁷

En este capítulo se analizarán las reflexiones filosóficas de diversos pensadores al hecho de la existencia humana a partir de un esquema antropocéntrico para ilustrar las condiciones necesarias que quedan realidad a nuestro ser.

2.1. El existencialismo

El existencialismo es el nombre con el que se le conoce al conjunto de pensamientos y reflexiones de diversos filósofos que:

Responden, en su conjunto, al peso conceptual de más de dos milenios de pensamiento en Occidente, tanto filosófico como científico, en el que la construcción de sistemas abstractos con validez universal y conceptos como naturaleza y esencia llegan a caracterizar no sólo al mundo sino al hombre mismo.⁸⁸

El existencialismo por lo tanto busca dar respuesta a estas interrogantes y a la pregunta por el ser.

Entre sus principales representantes encontramos a filósofos como Jean-Paul Sartre, Friedrich Nietzsche, Soren Kierkegaard y Martin Heidegger, y también la

⁸⁷ Lipovetsky, Gilles, *El Crepúsculo del deber. La Ética Indolora de los Nuevos Tiempos Democráticos*, España, Editorial Anagrama, 1994, pp. 82-83.

⁸⁸ McNabb, Darin, *El existencialismo: una introducción 1/2*, producción y dirección por La Fonda Filosófica, Youtube(15:27min.),2012.Disponible en:<https://www.youtube.com/watch?v=JotchOUEdfk&t=4s>, acceso: 10 de enero de 2019.

obra literaria de escritores como Fyodor Dostoyevsky con su obra *El Idiota*, Franz Kafka con su obra *Metamorfosis*, y Albert Camus con su Obra *El Extranjero*. Sus reflexiones filosóficas parten del principio de la falta de fundamento del ser puesto que de entre el mundo de los entes y las cosas, el ente particular que se pregunta por el ser que es el ser humano carece de sentido ya que éste no es algo acabado ni definitivo (teoría de la contingencia), sino que se encuentra en un flujo dinámico en el que tiene que aportar significado a su existencia:

La gran diferencia con el pensamiento tomista y el de Sartre está en que Tomás de Aquino considera que hay algo exterior al propio mundo que le sirve a este de fundamento y que hace inteligible la totalidad de las cosas, les da un sentido. Sartre, sin embargo, rechaza la noción de Dios (a la que incluso llega a considerar absurda), se declara ateo, con lo que radicaliza al máximo la comprensión del carácter gratuito de la existencia. El mundo no lo ha creado ningún ser trascendente, existe, pero podría perfectamente dejar de existir, y esto se traslada a las cosas concretas: éstas no existen como consecuencia de un supuesto plan o proyecto de la naturaleza o de Dios, tienen existencia bruta, son así pero perfectamente podrían ser de otro modo o no existir. Lo mismo ocurre con el hombre: estamos “arrojados a la existencia”, nuestra presencia en el mundo no responde a intención ni necesidad alguna, carece de sentido, la vida es absurda, el nacimiento es absurdo, la muerte es absurda.⁸⁹

Es decir, la esencia que definiría lo que es cada persona, la esencia divina que según la tradición religiosa definirían al ser humano no existe.⁹⁰ Para Sartre mientras que “el ser en sí” es aquello que es siempre lo mismo, o sea todo aquello que ya es definitivamente para siempre algo como una roca, el ser para sí característico del ser humano es, proyecto, posibilidad o devenir. Así para Sartre “la existencia precede a la esencia” ya que es la propia experiencia consciente de la existencia la que nos va definiendo y esa misma existencia es la que se expresa mediante actos; con lo cual el hombre se encuentra condenado a actuar bajo su propio criterio y de esta manera no puede escapar a elegir cada elección es en ese sentido

⁸⁹ Echegoyen Olleta, Javier, “Sartre Contingencia”, *Torre de Babel Ediciones*, 2022. Disponible en: <https://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiacontemporanea/Sartre/Sartre-Contingencia.htm>, acceso 25 de junio de 2018.

⁹⁰ Sartre, Jean Paul, *El Existencialismo es un Humanismo*, México, Editores Mexicanos Unidos, 2014, p.16.

determinante con respecto a la responsabilidad que recae sobre él por lo que el no elegir es elegir, el desencanto, la apatía o la indiferencia son también formas de elegir y sobre la base de eso el hombre construye su mundo y es precisamente por lo que su propia existencia carece de sentido por lo que no es trascendente sino contingente. En consecuencia la existencia como la concibe Sartre, no tiene nada somos lo que hemos hecho en cada elección del pasado, o sea que con cada elección nos vamos dando nuestro propio rostro, el hombre llega a la tierra existiendo y su esencia o sea su ser se la tiene que dar él por lo tanto el hombre es lo que el mismo se hace ser por esa razón Jean-Paul Sartre diría que somos un instante que se desvanece en la nada:

Antes de nacer, no somos nada, después de morir no somos nada, la vida es un intermedio entre la nada y la nada, de dudosa importancia.⁹¹

Por otra parte, todos los autores que tratan el tema del existencialismo coinciden de alguna forma a pesar de sus diferencias en una preocupación por la existencia concreta del individuo y trazan alrededor de ella el centro de toda reflexión filosófica, mientras ponen una atención especial en la libertad de la elección personal:

Lo que el existencialismo tiene interés en demostrar es el enlace del carácter absoluto del compromiso libre, por el cual cada hombre se realiza al ejercer un tipo de humanidad, compromiso siempre comprensible para cualquier época y por cualquier persona, y la relatividad del conjunto cultural que puede resultar de tal elección; hay que señalar a la vez la relatividad del cartesianismo y el carácter absoluto del compromiso cartesiano.⁹²

El existencialismo así, provoca al hombre a cobrar conciencia de la misma para que no pase su vida sin realmente vivirla. Intenta quitarnos cualquier tipo de consuelo ya sea de orden religioso o metafísico para evitar la cobardía y realmente apropiarnos de nuestra vida una vida cotidiana en constante reflexión y redefinición y que brote de la autoconciencia donde los fracasos sean únicamente una especie

⁹¹ Uribe, Diana, *Mayo del 68. Seamos Realistas, Pidamos lo Imposible*, producción y dirección por Cultopedia, Youtube (1:20:53min.), septiembre de 2012. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=vvFM8Fe_caY, acceso: 4 de octubre de 2018.

⁹² Sartre, Jean Paul, *op. cit.*, p.43.

de iluminación prematura y el individuo pueda finalmente expresarse así mismo con honestidad:

..la autonomía moderna de la ética ha elevado a la persona a categoría de valor central, cada individuo tiene la obligación incondicional de respetar a la humanidad en sí mismo, de no actuar contra el fin de su naturaleza, de no despojarse de su dignidad innata..los deberes hacia uno mismo han sido salmodiados en igualdad con los deberes de justicia o de beneficencia, es lugar común el realce de los principios relativos a la conservación y al perfeccionamiento de uno, a la higiene y al trabajo, al ahorro y al cultivo de nuestras facultades.⁹³

Ya que sabiendo que la muerte es inevitable, es decir, teniendo conocimiento de la certeza de la finitud absoluta de nosotros mismos debemos tomar conciencia de que nuestra propia muerte y por lo tanto entender que todo puede ser de otra manera apuntando a la búsqueda de una vida plena de sentido y abocada a la trascendencia:

Llamo mentira a no querer ver algo que se ve, a no querer ver algo tal como se ve.⁹⁴

En consecuencia, desde una perspectiva existencialista el desafío humano actual es ver la realidad cotidiana tal como es, con horror, alegría y sufrimiento y mirar este horror sin ilusiones, desde una postura crítica para poder transformarla:

El problema de los que esperan: Hacen falta golpes de suerte, y mil cosas más, para que un hombre superior, que lleva en si la potencial solución de un problema, llegue a actuar, a entrar en “erupción”, por así decirlo, en un tiempo oportuno. Por lo general no sucede así y en todas las partes del mundo hay hombres que aguardan, sin saber exactamente que lo hacen y menos aún que su espera es inútil.⁹⁵

⁹³ Lipovetsky, Gilles, *op. cit.*, pp. 81-82.

⁹⁴ Nietzsche, Friedrich, *Autores Selectos: Friedrich Nietzsche (El Anticristo)*, México, ed. Tomo, 2012, p. 576.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 387.

Ya que a partir de esta consciencia de la realidad tal cual es cómo podemos apreciar lo que constituye el sentido de algo (para qué es) no únicamente en la conciencia humana sino el entorno en el que uno se encuentra.

2.1.1. La existencia no tiene sentido: El ser y la substancia

Martin Heidegger nació en Alemania en 1889. Estudió teología católica y filosofía en la Universidad de Friburgo, donde fue alumno de Husserl, fundador de la fenomenología. Comenzó su actividad docente en Friburgo en 1915. Desde un principio su tarea docente llamó la atención extendiéndose su fama por toda Alemania. En 1927 publicó su obra más famosa, *Ser y tiempo*, en la que parte del supuesto de que la tarea de la filosofía consiste en determinar plena y completamente el sentido del ser.⁹⁶

Ser y tiempo (Sein und Zeit) es un análisis fenomenológico del ser, pues aunque la universalidad del concepto del “ ser” es lo que la vuelve indefinible Heidegger se enfoca en estudiar exclusivamente su sentido así el ser de un ente fenomenológicamente reducido es su sentido o su significatividad. En consecuencia, decir que algo “ es” equivalente a decir que tiene sentido:

Cuando Heidegger dice que bien puede ser que la historia occidental gire entorno a la traducción (es decir, la correcta comprensión) del verbo *ser* en un fragmento presocrático, lo dice terriblemente en serio. Y en esta seriedad se basa su visión política, fundamentalista y apocalíptica.⁹⁷

Por ese motivo *Ser y tiempo* es un intento de distinguir la autenticidad el “ ser” de la artificialidad de la “ existencia” . Esta misma distinción, como afirma George

⁹⁶ “ Martin Heidegger”, *Circulo de Bellas artes de Madrid*, 2021. Disponible en: <https://www.circulobellasartes.com/biografia/martin-heidegger/>, acceso 23 febrero de 2019.

⁹⁷ Steiner, George, *op.cit.*, p. 93.

Steiner⁹⁸, es la que subraya la distancia enorme entre una verdadera ontología (la suya) y el existencialismo de Sartre.

2.2. La filosofía del Buda y el existencialismo: El alma

Desde el principio de la historia el hombre se ha cuestionado sobre el sentido último de su propia realidad y ha tenido temor de morir o dejar de existir. Culturas orientales como las que practicaban el hinduismo en el sur de Asia intentaron despejar estas dudas desarrollando el concepto del *atman* (yo),⁹⁹ es decir, el alma individual que refleja el principio cósmico del *brahman* (substancia divina).¹⁰⁰

Sin embargo la postura filosófica del budismo que intenta que tomemos conciencia de nuestra íntima y radical soledad establece que estas cosas no existen. En este sentido el budismo es más parecido a un sistema de pensamiento que a una religión, el contexto cultural y filosófico en el nació su fundador Siddhartha Gautama conocido posteriormente con el nombre de Buda fue bastante complejo. El sobrenombre Buda viene de la raíz “*budh*” que significa “despertar”. Siddhartha Gautama la persona a la que se le conoció como el “Buda” histórico fue por lo tanto el despierto y aquello que alcanzó fue el nirvana. Nació en 563 a.C. en el sur de Nepal en un lugar que se llama Lumbini y murió 80 años después en Kushinagar una región muy cerca de donde nació:

El pensamiento budista fue en gran parte una reflexión de neto corte filosófico, llevada a cabo mediante el análisis racional. Las circunstancias históricas obligaban a los

⁹⁸ *Ibidem*, p.104.

⁹⁹ El Yo, algunas veces se refiere al cuerpo, algunas veces al alma y algunas veces a los sentidos. Cf., Prabhupada, A.C., *El Bhagavad-Gita tal como es*, Edición Completa, México, The Bhaktivedanta Book Trust, 1976, p. 824.

¹⁰⁰ El alma espiritual infinitesimal; el aspecto impersonal omnipresente de Kṛṣṇa. La substancia material total. Cf., Prabhupada, A.C., *El Bhagavad-Gita tal como es*.

pensadores budistas a ubicarse en un terreno exclusivamente lógico. Los pensadores budistas, en efecto, se enfrentaron durante muchos siglos a los pensadores hindúes, que sostenían tesis consagradas, por una larga tradición, como al margen de toda duda y controversia. Los budistas no podían hacer valer, en defensa de las tesis revolucionarias que aducían – insustancialidad de todo, inexistencia de Dios (*isvara*), inexistencia del alma (*atman*)-textos que expresaban la palabra de Buda, la cual para los hindúes no poseía autoridad alguna. Se veían así obligados a recurrir a argumentos de razón y a construir sólidos fundamentos racionales para las doctrinas que propugnaban.¹⁰¹

El budismo por tanto, afirma la insustancialidad de las cosas ya que si existiera algo que fuera último, substancial, o trascendente este proceso de condicionalidad quedaría limitado. De este modo es que en el budismo enfatiza no únicamente el que no hay alma, sino también el hecho de que no existe ninguna sustancialidad en las cosas:

Para el Buda, todo fenómeno de la existencia es contingente y condicionado, y por lo tanto impermanente. “ En vez del *atman*, entonces, el Buda habla del *anatman*, el no-yo. El *anatman*, junto con el *dukkha* y la impermanencia, son las tres marcas o características básicas de la existencia.¹⁰²

Para ilustrar la insustancialidad de la conciencia he utilizado un pasaje del pequeño sermón a Saccaka donde el pensamiento pernicioso del hijo de los Niganthas revela esta posición:

El venerable Assaji, por la mañana, habiéndose vestido y llevando consigo el cuenco y el manto fue a Vesali en busca de comida. Entonces SaccaKa, el hijo de los Niganthas, estaba dando un paseo por Vesili y, viendo venir de lejos al venerable Assaji, fue hacia él se le acercó e intercambió saludos con él. Terminada aquella charla amigable y cortés, Saccaka, el hijo de los Niganthas se quedó de pie a un lado y le dijo:

—Amigo Assaji, ¿cómo educa el asceta Gotama a sus discípulos, qué fases sigue el asceta Gotama para instruir a sus muchos discípulos?

-Aggivessana, así es como el Bienaventurado educa a sus discípulos, éstas son las fases que sigue el Bienaventurado para instruir a sus muchos discípulos: “La forma material,

¹⁰¹ Tola, Fernando, “Budismo y humanismo”, *Revista de Estudios Budistas*, Núm. 9, México, abril-septiembre de 1995, p. 69.

¹⁰² McNabb, Darin, *La Filosofía Budista, pt 2/6*, producción y dirección por La Fonda Filosófica, Youtube (16:31 min.), 2016. Disponible en: <https://www.lafondafilosofica.com/>, acceso: 7 de diciembre de 2018.

monjes, es impermanente, la sensación es impermanente, la percepción es impermanente, las composiciones mentales son impermanentes, la conciencia es impermanente. La forma material, monjes, es insubstancial, la sensación es insubstancial, la percepción es insubstancial, las composiciones mentales son insubstanciales, la conciencia es insubstancial. Todo lo compuesto es impermanente, todo es insubstancial".

-Así es como el Bienaventurado educa a sus discípulos, éstas son las fases que sigue el Bienaventurado para instruir a sus muchos discípulos.¹⁰³

Y el ser humano es eso o mejor dicho según la corriente existencialista es nada ya que además, si la impermanencia y el carácter cambiante de los objetos de nuestro deseo fuera poco, el sujeto que trata de agarrar esas cosas también es impermanente y cambiante puesto que nosotros como fenómeno estamos abiertos como libros en blanco dejando que fluya cualquier condición que nos permita existir. De esa manera si no hay un yo que renace, si no hay un alma que continúa, podríamos decir que la existencia es absurda. Y en ese sentido lo que el Buda llama anatman, no quiere decir simplemente que algún día dejaremos absolutamente de existir ósea que moriremos, significa algo más radical aún, significa que el ser humano al igual que el mundo que le rodea, no es más que un complejo de acontecimientos transitorios en el que ningún yo o esencia permanente reside. Nuestro hogar, la gente con la que convivimos y todo en el mundo de las cosas, desde lo más pequeño hasta lo más grande es parte de una red infinita de condiciones, de este modo se podría decir que las cosas son un proceso más que un hecho, dado que un océano de condiciones es lo que el universo es. Sin embargo, nosotros a diferencia del Buda, nos identificamos con el ego como algo permanente y separado de lo demás.

¹⁰³ Solé-Leris, Amadeo / Vélez de Cea, Abraham, Majjhima Nikāya: Los Sermones Medios del Buddha, España, Editorial Kairós, 1999, p.30. Disponible en: https://drive.google.com/file/d/1DNiObYwn6Rzthke6QIGmm13wib0oexH/view?fbclid=IwAR1Q4o8S1EXAMVsu-2x-YYeYCbBR8EPLh5oQjDytLgqdd8BPGa7xNQwi__Ks, acceso: 15 de mayo de 2019.

2.2.1. Teoría de la contingencia y carácter condicionado de la existencia

Ningún fenómeno sea un objeto físico o un ser humano, tiene una esencia inherente que la hace independiente sino que todo surge dentro de una compleja red de causas y efectos que se condicionan mutuamente. A este fenómeno llamado “contingente” Buda lo llamaba originación dependiente:

Todo fenómeno es contingente en el sentido de que depende de otros fenómenos para existir. Ésta es la idea de su doctrina de “la originación dependiente”. Dice el Buda: “Si esto existe, aquel existe; si esto deja de existir, aquel deja de existir”.¹⁰⁴

En otras palabras, no hay nada que existe por su propia cuenta. Buda lo ilustra con el ejemplo de un carro antiguo de caballos como los que se utilizaban dentro de los coliseos romanos. Si al analizar el carro nos preguntamos por su esencia y en qué consiste, no lograríamos encontrar nada que podríamos señalar como “su” esencia. No está en las ruedas, en el eje de las ruedas, lo que llamamos el carro es simplemente cierto arreglo de partes, según la noción de originación dependiente:

...el carro no es un algo sustancial alrededor del cual sus partes se organizan y que sirve de fundamento para esas partes, sino que se origina de forma dependiente porque depende de la coincidencia de las partes.¹⁰⁵

Así también uno mismo guarda ese estatus ontológico, aunque en función de los constituyentes físicos y corporales que el Buda llama skandhas:

El Buda llama estas constituyentes los “*skandhas*”, que en el Sánscrito significa conjunto o agregado. Son cinco en total. El primero es “rupa” que significa básicamente materia, el aspecto físico del mundo de nuestra experiencia. El cuerpo del ser humano es rupa. El segundo es “vedana” que significa sensación o sentimiento. Es la capacidad de ser afectado por otra cosa de una forma placentera o no. El tercero es “samjna” que significa

¹⁰⁴ McNabb, Darin, *La filosofía budista, pt. 3/6*, producción y dirección por La Fonda Filosófica, Youtube (17:13min.), 2016. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fEr9S0NDToA&t=1s>, acceso: 10 de octubre de 2018.

¹⁰⁵ *Idem.*

percepción. En el skandha anterior podemos oír un sonido agradable sin saber de dónde proviene. Este skandha permite que se perciba o distinga la naturaleza del sonido, por ejemplo, es el que produce una campana. El cuarto es “samskara” que significa formaciones mentales. Aquí se trata de cómo reaccionamos a las sensaciones y percepciones de la experiencia y en esto inciden los hábitos, opiniones y prejuicios de nuestro contexto socio-cultural particular. Por ejemplo, si se trata de una campana que llama a misa, un católico y un ateo van a reaccionar de formas distintas. El último skandha es “*vijnana*” lo cual significa en general consciencia, el aspecto plenamente mental y base del conocimiento.¹⁰⁶

Al analizar los principios generales de la visión del Buda sobre el carácter impermanente de las cosas que con el tiempo cambian o se transforman y contrastarla con la noción de sustancia que consideramos normal en occidente, la cual se caracteriza por ser trascendente puesto que no depende de otra cosa para ser lo que es y que en consecuencia también es independiente, podemos establecer que en la tradición budista no existe algo como el “yo”, ya que el yo no es algo extra que se encuentra entre nuestros constituyentes corporales sino simplemente una palabra que designa la coincidencia de estos elementos durante un tiempo finito.

2.2.2. Un modelo o manera de darse un rostro: El cuerpo y la conciencia

El hombre no es solamente su cuerpo, ni únicamente su conciencia sino algo intermedio entre los dos. El cuerpo físico de una persona junto con la apariencia, sin la correspondiente relación volitiva de la conciencia o alma constituyen un conjunto de características permanentes e invariables que determinan a un ser o una persona y sin las cuales no sería lo que es.

El “yo” que no es un sinónimo de la existencia sino más bien un rasgo de nuestra identidad original en particular no es una propiedad natural ni tampoco algo que se desarrolla como consecuencia de una dialéctica conceptual, sino que es un producto o sea una síntesis forjada en un acto de voluntad:

¹⁰⁶ *Idem.*

Como planteó Sto. Tomás de Aquino, el alma tiene tres niveles: vegetativo, sensitivo e intelectual. Las plantas cuentan con el primer nivel, los animales de los primeros dos y el hombre de los tres. Sin embargo, el yo para Kierkegaard no es el alma, sino el espíritu, lo cual se caracteriza no por lo cognitivo, sino lo volitivo.¹⁰⁷

La forma en que ambos se relacionan ha sido un tema de meditación de filósofos como Friedrich Nietzsche o Soren Kierkegaard. Así Kierkegaard entiende la estructura del yo como trídica, es decir, hay tres elementos, la relación de los elementos alma y cuerpo más la relación misma de estos dos elementos:

Para Kierkegaard, el yo no es una mera combinación de estos elementos, sea mecánica o orgánicamente relacionados, ni es la dominación del uno sobre el otro, ni tampoco el producto de una dialéctica entre contrarios, como en Hegel. Para Kierkegaard, el yo es algo logrado, una síntesis forjada no por silogismos, sino por la voluntad, un producto moral en vez de cognitivo.” Y además “La tarea más básica del yo es sintetizar o unir el primer binomio: finito/infinito.¹⁰⁸

Es importante apreciar que el yo no consiste en la simple relación entre estos dos elementos, sino en la relación relacionándose consigo misma. Desde este punto de vista el yo aún no existe, sino hasta que los dos extremos se han unido mutuamente en un tercer elemento, este tercer elemento es el espíritu:

En la relación de dos términos, la relación (misma) entra como tercero, como unidad negativa, y los términos se relacionan a la relación, existiendo cada uno de ellos en su relación con la relación; así, por lo que se refiere al alma, la relación del alma con el cuerpo no es más que una simple relación. Si, por el contrario, la relación se refiere a sí misma, esta última relación es un tercer término positivo y esto es el yo.¹⁰⁹

Una síntesis es la relación de dos términos, así el hombre es una síntesis de alma y cuerpo. En los términos de la relación que plantea Soren el ser humano no es

¹⁰⁷McNabb, Darin, *Kierkegaard y el individuo, pt. 2*, producción y dirección por La Fonda Filosófica (20:30min.), 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dRmlcaYxozE&t=682s>, acceso: 31 de mayo de 2020.

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ *Idem.*

producto de un proceso natural sino como ya lo habíamos mencionado antes algo elegido y forjado:

El hombre es espíritu. ¿Pero qué es el espíritu? Es el yo. Pero entonces, ¿qué es el yo? El yo es una relación que se refiere a sí misma o, dicho de otro modo, es aquello en la relación que se relaciona consigo misma; el yo no es la relación, sino que [consiste en el hecho de que] la relación se refiere a sí misma.¹¹⁰

Para Nietzsche también el alma se da en términos similares:

“Todos los instintos que no se desahogan hacia afuera, se vuelven hacia adentro, esto es lo que yo llamo la interiorización del hombre, únicamente de esta manera se desarrolla en el lo que más tarde se llamará, su alma.”¹¹¹

Aunque de forma irónica más bien Nietzsche intenta ilustrar la creación opuesta y el origen en una mala conciencia.

2.3. La subjetividad: La personalización de la experiencia

Nuestra existencia como personas no puede tratarse en términos científicos objetivos ya que no es una propiedad común tampoco es universal sino particular; no es abstracta sino concreta, no es por lo tanto objetiva, sino subjetiva.

Para Soren Kierkegaard quien es considerado el padre del existencialismo el pensamiento central de sus reflexiones filosóficas parten del principio en el que la realidad brota del contacto con nuestra “subjetividad” ó sea que toda verdad inmutable como la ley de la gravedad irremediamente parte de mí y son filtradas por mi subjetividad para ser apreciada, en contraposición a la verdad entendida como objetividad es decir afirmaciones independientes sobre el mundo real, no ficticia cuya objetividad radica en su carácter universal y por lo tanto mientras que

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ Nietzsche, Friedrich, *op. cit.*, p.456.

la verdad objetiva es común, en ese sentido Soren Kierkegaard no niega que haya verdades objetivas sino solamente que no influyen en mi existencia:

Al entender la verdad como subjetividad, Kierkegaard no está planteando algún tipo de relativismo donde lo que yo piense o crea sea la verdad para mí... Kierkegaard está interesado, en cómo uno existe como cristiano o en general como ser humano.¹¹²

Jean-Paul Sartre también parte de la subjetividad pura para definir la doctrina existencialista:

Nuestro punto de partida, en efecto, es la subjetividad del individuo, y esto por razones estrictamente filosóficas. No porque somos burgueses, sino porque queremos una doctrina basada sobre la verdad, y no un conjunto de bellas teorías, llenas de esperanzas y sin fundamentos reales.¹¹³

Ya que por medio de nuestra subjetividad las personas no nos limitamos simplemente a observar y reflejar las cosas sino que podemos priorizar principalmente como un lugar de certeza nuestra propia experiencia de la existencia, nuestro propio pensamiento y por lo tanto el sentido de las cosas que se desprenden de los sujetos que las comprenden. De esta manera la locución latina *cogito ergo sum* puede interpretarse como: Mi pensamiento, y por lo tanto mi propia existencia y mi propia mente son las únicas cosas absolutamente ciertas y estables en las que puedo confiar y a partir de las cuales puedo establecer nuevas certezas.

Sin embargo como veremos a continuación puesto que la condición necesaria que da realidad al pensamiento es la existencia la manera entender la subjetividad que Heidegger establecería a partir de un ente existencial al que llamo *Dasein*, en dónde es el *Dasein* quien sale del sujeto que reside en sí mismo a partir de una relación

¹¹² McNabb, Darin, *Kierkegaard y el individuo, pt. 1*, producción y dirección por La Fonda Filosófica (18:49min.), 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Te5EYT4fYeM&t=383s>, acceso: 31 de mayo de 2020.

¹¹³ Sartre, Jean Paul, *op.cit.*, p. 40.

sujeto-mundo que es indisociable. Es vital para comprender como las personas aportamos sentido a las cosas.

2.3.1. La vida estética según la industria del entretenimiento: Narcisismo postmoderno

El hombre es un ser que goza de libertad autoconsciente pues la naturaleza no le dicta como vivir en consecuencia el rasgo distintivo que lo caracteriza como especie no es la razón sino el albedrío. Pues como afirmaba Rousseau:

Lo que distingue al ser humano, según Rousseau, no es la razón, sino su libertad y su capacidad de perfeccionarse, de cambiar lo que es.¹¹⁴

Para Kierkegaard hay tres formas básicas en las que uno puede existir, él las llamaba las etapas de lo estético, lo ético y lo religioso.¹¹⁵

Sin embargo aquí abordaremos el estadio de lo estético para comprender como la postmodernidad ha planteado un nuevo tipo o versión alternativa de hombre eternamente adolescente favoreciendo la creación de creencias nihilistas y la formación de valores narcisistas.

Primeramente existen dos términos que debemos comprender: lo estético y la inmediatez. La forma estética de existencia la podríamos definir como:

Lo estético en una persona es aquello mediante el cual es inmediatamente lo que es.¹¹⁶

De esta manera en este primer término cuando hablamos de lo estético no nos referirnos a una vida construida en una base creativa agradable sino que cualquier

¹¹⁴ McNabb, Darin, *Kierkegaard y el individuo*, pt. 2...

¹¹⁵ McNabb, Darin, *Kierkegaard y el individuo*, pt. 3, producción y dirección por La Fonda Filosófica (21:43min.), 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=mUCLCS0WGbo&t=130s>, acceso: 31 de mayo de 2020.

¹¹⁶ Kierkegaard, Sören, *Estética y ética en la formación de la personalidad*, Argentina, Editorial Nova, 1955, p. 35. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/248655872/Kierkegaard-Estetica-y-etica-en-la-Formacion-de-la-Personalidad-O-lo-Uno-o-lo-Otro-II>, acceso: 9 de octubre de 2019.

persona que lleva su vida de forma estética está buscando la satisfacción mediante el placer sensual.

El segundo término la inmediatez la podemos entender como una relación con nuestro entorno de forma directa e inmediata cómo lo haría un niño o un animal que se relaciona con su entorno por medio de la experiencia directa pues no hay reflexión ni elección sino una simple respuesta inmediata, automática, a estímulos en el entorno.

Pero entonces ahora nos preguntamos ¿Cuál es el problema de llevar una vida estética como en las películas? Si bien la vida nos ofrece una gama de posibilidades y el ser humano goza de plena libertad de escoger entre esas diferentes opciones, al llevar una vida estética no requerimos ejercer nuestra libertad o sea reflexionar o tomar una decisión consciente sobre el bien de nuestras vidas. De hecho el goce de la vida se encuentra fuera del individuo y el placer se convierte en la cosa suprema a obtener pues aunque el aburrimiento es el gran enemigo de la vida estética el problema con este estilo de vida que se rige por la simple satisfacción sensitiva del deseo, es que la fuente de esa satisfacción es, como ya lo habíamos mencionado, exterior a uno y por lo tanto contingente o impermanente. Sin embargo:

... una manera de salir de este callejón es a través de una especie de giro Copernicano, a saber, dejar la postura pasiva de determinación externa y asumir una postura más activa de determinación interna. Éste es un esteticismo no inmediato, sino lo que Kierkegaard llama reflexivo, lo cual se caracteriza por los factores del otro lado de los binomios, o sea, la infinitud, la posibilidad y la eternidad.¹¹⁷

A pesar de todo con frecuencia las personas vivimos en la idealidad del mundo actual en donde aparentamos convivir con la sociedad pero que en realidad no nos relacionamos con ella sino solamente de forma pasiva, es decir que, nuestra experiencia no está determinada por el estímulo (sea placentero o doloroso) de los objetos o sucesos que tienen lugar en el mundo sino que solamente interpretamos activamente esos sucesos al recrearlos en nuestra imaginación y por lo tanto:

¹¹⁷ McNabb, Darin, *Kierkegaard y el individuo*, pt. 3...

Se aparta del flujo de la vida, se niega a comprometerse con los detalles de la cotidianidad humana, y disfruta su libertad interior. Considera los que viven de forma inmediata en ese mundo como pobres piezas de un engranaje que no controlan y no entienden. Por lo que, la actitud que proyectan es una de cierto desprecio condescendiente y de superioridad.¹¹⁸

Finalmente, el espíritu de cada ser humano forjado en un acto consiente como lo entendía Kierkegaard cobra sentido puesto que no se pierde en la masa sino que resalta y cobra realidad en la medida en que este logre relacionar de determinada y única manera los factores opuestos de su experiencia. Así pues, aunque el individuo parece haberse convertido en algo temporal e inestable; cambiante y con fecha de caducidad, sin embargo, al apropiarse de su destino el individuo se genera para sí la oportunidad de darse un rostro y al mismo tiempo conquistar (también para sí) un yo genuino.

2.3.2. La infantilización de la sociedad y la virtud como principio que perfecciona el carácter de una cosa

La “ vida” es el concepto esencial en la filosofía de Nietzsche. Su filosofía toma como base la materialidad imperfecta de esta, o sea que parte del mundo terrenal palpable puesto que en ella habita la única realidad posible del hombre y en la que introduce con la famosa muerte de Dios un nuevo concepto a saber, el del superhombre (*Übermensch*); el cual se caracteriza por vivir en plena libertad instintiva y experimentar su propia naturaleza donde el poder disciplinario de la sociedad es incapaz de castrar su propia libertad, estableciendo a su vez la tarea activa de potenciar la vida y en consecuencia de la erradicación del nihilismo de nuestras vidas. Partiendo de este concepto de vitalidad sanguínea Nietzsche decreta que la maldad ósea todo lo bajo, todo lo corriente y podrido, todo lo que empobrece residen en el hombre inferior en el hombre vulgar que es por defecto mismo malo y todo lo bueno ósea los valores carnales-vitales están encarnados en el hombre bueno ósea en la figura del guerrero en una especie de aristocracia

¹¹⁸ *Idem.*

intelectual puesto que en ella reside la facultad de crear y potenciar la vida y no solo de consumir y degenerar las cosas:

Para mí es evidente, primero, que esta teoría busca y sitúa en un lugar falso el auténtico hogar nativo del concepto “ bueno” : ¡el juicio “ bueno” no procede de aquellos a quienes se dispensa “ bondad. Antes bien, fueron los buenos” mismos, es decir, los nobles, los poderosos, los hombres de posición superior y elevados sentimientos, quienes se sintieron y se valoraron a sí mismos y a su obra como “ buenos” , o sea, como algo de primer rango, en contraposición a todo lo bajo, vulgar y plebeyo. Partiendo de este *pathos de la distancia* es como se arrogaron el derecho de crear valores, de acuñar nombres de valores; ¡qué les importaba a ellos la utilidad! El punto de vista de la utilidad resulta el más extraño e inadecuado de todos precisamente cuando se trata de ese ardiente manantial de supremos juicios de valor ordenadores de rango, de los que destacan el rango; aquí el sentimiento ha llegado justo a lo contrario de aquel bajo grado de temperatura que es el presupuesto de toda prudencia calculadora, de todo cálculo utilitario, y, no por una vez, no en una hora de excepción, sino de modo duradero. El *pathos* de la nobleza y de la distancia, como hemos dicho, el duradero y dominante sentimiento global y radical de una especie superior dominadora en relación con una especie inferior, con un “ abajo” , éste es el origen de la antítesis “ bueno” ” malo” .¹¹⁹

De esta manera, en la figura del guerrero esta encarnada la tarea del perfeccionamiento de la vida ya que históricamente el guerrero es un ser libre que repudia la debilidad y la esclavitud. Un ejemplo de esto lo podemos ver en Miyamoto Musashi quien fue un guerrero famoso de Japón quien se caracterizó por nunca sufrir una derrota en combate hasta su retiro y que en 1645 escribió el *Dokkôdô* o *El camino que se debe seguir solo*, una semana antes de su muerte donde sintetiza 21 preceptos en los que intentaba resumirle a su discípulo favorito su propio código de autodisciplina y que sigue vigente hasta la actualidad, pues como afirmaba Nietzsche:

(El derecho del señor a dar nombres llega tan lejos que deberíamos permitirnos el concebir también el origen del lenguaje como una exteriorización del poder de los que dominan y que dicen: “ esto es esto y aquello” , ellos imprimen a cada cosa y a cada acontecimiento el sello de un sonido y con eso se lo apropian, por así decirlo). A este origen se debe el

¹¹⁹ Nietzsche, Friedrich, *op.cit.*, pp.412-413.

que de antemano, la palabra “ bueno” no esté en modo alguno ligada a acciones “ no egoístas” , como creen de manera supersticiosa aquellos genealogistas de la moral.¹²⁰

Mientras que de manera antagónica las personas vulgares o a medio hacer son malas dado que también pueden generar valores, con la inocente diferencia de degenerar la vida:

La rebelión de los esclavos en la moral comienza cuando el *resentimiento* mismo se vuelve creador y engendra valores; el resentimiento de aquellos seres a quienes les está vedada la auténtica reacción, la reacción de la acción, y que se desquitan únicamente con una venganza originaria. Mientras que toda moral noble nace de un triunfante sí dicho a sí mismo, la moral de los esclavos dice *no* de antemano, a un “ fuera” , a un “ otro” , a un “ no yo” , y eso no es lo que constituye su acción creadora. Esta inversión de la mirada que establece valores; ese *necesario* dirigirse hacia fuera en lugar de volverse hacia sí, forma parte precisamente del resentimiento.¹²¹

Es decadente todo aquello que se opone a los valores del existir instintivo y biológico del hombre, así la racionalidad para Nietzsche representa un síntoma de decadencia y por lo tanto la voluntad de poder se convierte en el eje dinámico de la vida en instinto:

Pudiera suceder que, en un primer momento, no se comprenda muy bien a qué me refiero cuando hablo de una “ voluntad básica del espíritu” . Permítaseme, pues, que lo explique. Ese algo imperioso a lo que la gente llama “ el espíritu” quiere dominar y sentirse dueño y señor en su interior y en torno a él, tiene la voluntad de pasar de lo plural a lo simple, de oprimir y de domar, ansía dominar y realmente lo hace. Sus necesidades y sus facultades equivalen en este aspecto a aquellas que los fisiólogos atribuyen a todo lo que vive, crece y se multiplica. La fuerza del espíritu para apoderarse de lo que es ajeno a él se manifiesta en una tendencia decidida a asemejar lo nuevo a lo viejo, a simplificar lo complejo, a ignorar o rechazar lo que es absolutamente contradictorio. De igual manera, el espíritu subraya, pone de relieve arbitraria y fuertemente, corrige y falsea ciertos rasgos y determinados perfiles de lo que es extraño a él, de cualquier fragmento perteneciente al “ mundo exterior” , Lo que se propone es adquirir nuevas experiencias, ordenar lo nuevo

¹²⁰ *Ibidem*, p.413.

¹²¹ *Ibidem*, p.420.

según esquemas anteriores, esto es, crecer o más en concreto, sentir que su fuerza aumenta.¹²²

La voluntad de poder es el impulso que conduce a hallar la forma superior de todo lo que existe y afirmar el eterno retorno que separa las formas superiores, afirmativas, de las formas inferiores o reactivas, el motor de cualquier ser humano para adueñarse de su propia vida. Así en principio la voluntad de poder no consiste en tratar de dominar a los demás, sino de que nada me domine a mí. En ese sentido, aunque cualquier persona que goza de libertad puede en principio acceder al súper hombre sin embargo existen quienes prefieren ni siquiera intentarlo por cobardía o mala fe:

Muchos filósofos acostumbran hablar de la voluntad como si se tratara de lo más conocido del mundo. Por si fuera poco, Schopenhauer dio a entender que la voluntad es lo único que conocemos realmente, y nuestro conocimiento es completo; esto es sin resta ni suma de ningún tipo.

Pero yo opino que, en éste, como en otros casos, Schopenhauer no ha hecho sino lo que suelen hacer los filósofos comunes: recoger un prejuicio popular y llevarlo al extremo de la exageración. La voluntad me parece, antes que nada, algo complejo, algo cuya unidad radica sólo en la palabra que lo designa, y que precisamente en esa unidad terminológica se encuentra un prejuicio popular que se ha apoderado de la cautela siempre escasa de los filósofos. Debemos ser, pues, más precavidos, por lo menos en esta ocasión; seamos “antifilosóficos”, y digamos que en toda voluntad se da, ante todo, un conjunto de sentimientos: el sentimiento del estado del que se desea salir, el sentimiento del estado al que tendemos, el sentimiento del salir y del tender mismos, así como una sensación muscular concomitante que, aunque no pongamos en movimiento “brazos y piernas”, entra en juego, por una especie de hábito, desde el momento en que “realizamos una volición”. A la vez que aceptamos que el sentir, y el sentir múltiple, por supuesto, constituye un ingrediente de la voluntad, hemos de admitir que también contiene la consideración de que en todo acto de voluntad hay un pensamiento que manda, sin que quepa creer que se puede separar ese pensamiento de la “volición”, de forma que sólo quedará la voluntad. En tercer lugar, la voluntad no es únicamente un complejo de sentimientos y pensamientos, sino también y sobre todo, un afecto: el afecto de mandar,

¹²² *Ibidem*, pp. 343-344.

del que antes hablaba. Lo que se designa como “ libertad de voluntad” es, en esencia, el afecto de superioridad en relación con quien está destinado a obedecer. En el fondo de toda voluntad se halla la noción que se podría expresar como “ Yo soy libre, luego él ha de obedecer” , al igual que esa atención que lleva cierto grado de tensión, esa mirada directa que se fija solo en una cosa, esa apreciación incondicional de que “ ahora es necesario esto y no otra cosa, esa certidumbre interior de que se nos obedecerá y todo lo demás que constituye el estado el estado característico del que manda.¹²³

De igual manera la filósofa Ayn Rand entendía el amor y la virtud en términos meritocráticos, en la cualquier persona puede emplear su potencia vital para encarnar sus propios ideales; un elemento por cierto esencial dentro de un contexto en el que las industrias del entretenimiento fomentan los valores tales como el culto a la juventud, la veneración de la inmadurez y la exaltación de lo añorado:

-¿Qué hay de malo en amar al prójimo? ¿Cristo cada importante líder moral de la historia nos ha enseñado que deberíamos amarnos los unos a los otros, Porque entonces este tipo de amor en su opinión es inmoral?

-Es Inmoral si se permite que ese amor sea colocado por encima de un mismo, es más que inmoral, es imposible. Porque cuando te piden que ames a todo el mundo indiscriminadamente, ósea que ames a la gente sin ningún criterio, que los ames independientemente del hecho de que tengan algún valor o virtud te están pidiendo que no ames a nadie.

-Pero en cierta forma en su libro usted habla del amor como si fuera un trato de negocios de algún tipo, ¿no es la esencia del amor el que esté por encima el auto-interés?

-Bien voy a concretarlo para usted ¿qué significaría colocar el amor por encima del auto-interés? Significaría, por ejemplo, que un marido le diría a su esposa, si él fuera moral, de acuerdo con la moral convencional, “ yo me he casado contigo sólo por tu propio bien” “ yo no tengo ningún interés personal en ello, pero soy tan desprendido que me case contigo solo por tu propio bien.”

-Bueno deberían los esposos y esposas contabilizar

-¿A alguna mujer le gustaría eso? concuerdo contigo en que no debería ser tratado como un trato de negocios, pero cada negocio tiene sus propios términos y su propia moneda y

¹²³ *Ibidem*, pp. 245-246.

en el amor la moda es la virtud más a la gente no por lo que haces por ellos o lo que hacen por ti, los amas por sus valores, sus virtudes no amas sin causa no amas a todos indiscriminadamente amas solo a aquellos que se lo merecen. El hombre tiene libre albedrío, si un hombre quiere amor debería corregir sus defectos para poder merecerlo, pero no puede esperar lo inmerecido.

-Hay muy pocos de nosotros entonces en este mundo, según tus estándares que son dignos del amor.

-Desafortunadamente si, muy pocos.¹²⁴

Sin embargo, para lograr este estado de libertad instintiva Soren Kierkegaard considera que en la naturaleza humana existe un estado afectivo capital donde el hombre se da cuenta de su libertad a saber, la angustia, aun así, cuando esta no se sabe canalizar, en ocasiones degenera en el miedo o en mutaciones propias del nihilismo y en consecuencia en la formación de nuevos valores desvitalizantes.

2.3.3. Las mutaciones de la angustia: Si está en la tele debe ser cierto

Con frecuencia el sistema burgués capitalista pareciera estar interesado en llenar nuestra mente con cosas consumibles y desechables, cosas que nos den la sensación de que nos llenamos progresando con banalidades o sea con simulacros de pensamiento.

El nihilismo término que proviene del latín *nihil* (nada), y que empezó a ser utilizado por los románticos alemanes para referirse a las doctrinas que propugnan la ausencia de convicciones verdaderas y especialmente la ausencia de valores adquiere por tanto un nuevo sentido dentro de nuestro contexto cultural actual:

¹²⁴ *Ayn Rand: Amar al Próximo*, dirección y producción por NTA Telestudios (26 min.),1959. Disponible en: <https://objetivismo.org/ayn-rand-amar-al-projimo/>, acceso: 10 de mayo de 2018.

Pero este término adquiere su significado filosófico más importante en Nietzsche. Para este autor el término nihilismo tiene dos significados distintos: 1) Por una parte, en sentido negativo, designa el largo proceso de decadencia de la cultura occidental que se inició con el socratismo y se prolongó con el platonismo y, especialmente, con la religión judeo-cristiana. Esta decadencia es fruto de una plena inversión de valores pues, desde Sócrates, se ha puesto la vida en función de la razón en lugar de poner la razón en función de la vida. Este conceptualismo socrático-platónico se acentuó con el cristianismo, cuyos valores de sometimiento, de resignación y de culpabilidad, son el fruto del resentimiento contra todo lo vital. El fruto de todo ello ha sido la pérdida de sentido del devenir, la formación de una moral de esclavos y de una metafísica de verdugos, que tiene en los sacerdotes a sus oficiantes. En este sentido, el nihilismo es el cumplimiento de la esencia de la metafísica occidental decadente, y coincide con el movimiento histórico propio de la cultura occidental.¹²⁵

En un sentido filosófico la libertad humana trae consigo sentimientos de angustia y miedo al ser experimentada pero la angustia ante todo es el hecho de que es uno mismo el responsable de sí mismo y de su libertad de la elección que se hace en soledad dado que según el existencialismo no existe una tabla de valores en la que apoyarse ni ningún signo que nos indique la conducta a seguir y que por lo tanto es preciso crear nuestros propios valores; y es así como la desesperación aparece porque no es posible un control completo de la realidad en función de nuestro proyecto puesto que siempre hay que contar con factores imprevistos para crear la condiciones que posibiliten nuestras acciones.

No obstante para Michel Foucault es la sociedad quien define lo que es normal y lo que está enfermo a partir de relaciones de poder establecidas mediante la ayuda de verdades o creencias sociales. De esta manera el “ poder disciplinario” es quién controla la voluntad y el pensamiento en un proceso que Foucault llama de normalización:

El poder disciplinario, en efecto, es un poder que, en lugar de sacar y de retirar, tiene como función principal la de “ enderezar conductas” ; o sin duda, de hacer esto para retirar mejor y sacar más. No encadena las fuerzas para reducirlas: lo hace de manera que a la vez

¹²⁵ "El Nihilismo", Filosofía.net., 2019. Disponible en: http://www.filosofia.net/materiales/sofiafilia/hf/soff_u11_1.html, acceso 25 de junio de 2019.

pueda multiplicarlas y usarlas. En lugar de plegar uniformemente y en masa todo lo que le está sometido, separa analiza, diferencia, lleva sus procedimientos de descomposición hasta las singularidades necesarias y suficientes. “ Encauza” las multitudes móviles, confusas, inútiles de cuerpos y de fuerzas en una multiplicidad de elementos individuales - pequeñas células separadas, autonomías orgánicas, identidades y continuidades genéticas, segmentos combinatorios.¹²⁶

Los estudios filosóficos de Michael Foucault sobre la articulación y la implementación de los sistemas de poder que surgieron a partir del análisis de las cárceles intentaban dar respuesta a la relación entre el poder y el saber (lo que es verdad) y por lo tanto describir como se articula el poder.

Pues aunque no existe una verdad absoluta ya que la verdad la establece un grupo de poder que comparte ciertos valores entre sí y los establece mediante una serie de códigos que permiten transcribir los rasgos individuales de las personas homogeneizándolos para aplicarlos productivamente dentro de una sociedad en estos códigos los medios de comunicación juegan un papel importante como afirma Gilles Lipovetsky:

La escuela de Frankfurt estigmatizó las industrias culturales que transforman las obras de arte en productos de consumo; vio en los medios (de comunicación) una fábrica de estereotipos cuyo papel consiste en consolidar el conformismo, justificar el orden establecido, desarrollar la “ falsa conciencia” , asfixiar el espacio público de la discusión. Los situacionistas enunciaron una comunicación unilateral que quebranta la comunidad, aislando unos de otros a los individuos.¹²⁷

En ese sentido el neindividualismo no se reduce al hedonismo y a la psicología, sino que implica cada vez más un trabajo de construcción de sí pues aunque podría parecer que elegimos libremente en verdad lo que hacemos no es más que una expresión de inclinaciones instintivas, de gustos y disposiciones con las que

¹²⁶ Foucault Michael, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI Editores, 1988, p.175.

¹²⁷ Lipovetsky, Gilles, *Metamorfosis de la cultura liberal*, España, Editorial Anagrama, 2003, p. 99.

nacimos que junto con las normas y expectativas sociales determina la forma que toma la vida de cada uno.

Aun así podemos afirmar que la vida es significativa cuando la vivimos maravillados a pesar de que el nihilismo nos dice que ningún evento es significativo ya que, el nihilismo tiene un sentido positivo encarnado en el método genealógico de Nietzsche que desenmascara los falsos valores cuando al proclamar la muerte Dios no solamente afirma que la realidad no carece de sentido propiamente dicho, sino que aquellos que habían sido considerados los valores supremos se desvaloran a favor de la existencia humana.

2.4. Obsesión: Heridas

Podemos controlar muy poco el dolor que el mundo físico nos arroja, sin embargo, la mayor parte de lo que sufrimos no proviene del mundo sino de una percepción errónea del mundo. El artista plástico Gilmar "Beast" lo expresa de la siguiente manera:

Esta es una invitación a que la gente acepte la violencia que lleva dentro y le dé un fin productivo. En mi caso es artístico. Nos han enseñado que la violencia es algo que está fuera, ajeno a nosotros, pero pienso que eso no es verdad. Estas piezas representan toda la gama que el ser humano tiene con respecto a la violencia dentro de él mismo.¹²⁸

En ese sentido en el primer discurso que dio el Buda histórico (Siddhartha Gautama) cuya enseñanza está contenida en el sermón 36 y 139 del Sutta Pitaka (cesta de los sermones) de la tradición Theravâda llamado el Dharmacakrapravartana Sūtra (Discurso de la puesta en movimiento de la rueda del dharma), Buda afirma que entregarse al placer de los sentidos es inferior, vulgar, innoble e inútil pues esto conlleva a estado de excitación y sufrimiento así afirma que todo lo que tiene vida es susceptible de nacer, de enfermar, de envejecer y morir:

¹²⁸ Guerrero, Tanya, " Sacar la bestia interna" , *El Grafico*, 26 de octubre de 2016. Dirección electrónica:<http://www.elgrafico.mx/especiales/vidas-callejeras/26-10-2016/saca-la-bestia-interna?fbclid=IwAR3cZDM54s20gou1I5CYBHvk0UQSSylcH8Di05NE8eLU-sCsPNnL2armvPk>, acceso 25 de junio de 2018.

“ Supe tal y como es: “ Esto es sufrimiento” , supe tal y como es: “ Éste es el origen del sufrimiento” , supe tal y como es: “ Éste es el cesar del sufrimiento” , supe tal y como es: “ Éste es el camino que lleva al cesar del sufrimiento” ; supe tal y como son: “ Éstas son las corrupciones” , supe tal y como es: “ Éste es el origen de las corrupciones” , supe tal y como es “ Éste es el cesar de las corrupciones” , supe tal y como es: “ Éste es el camino que lleva al cesar de las corrupciones” .

Cuando supe y vi así, mi mente quedó liberada de la corrupción del deseo de los sentidos, mi mente quedó liberada de la corrupción del devenir, mi mente quedó liberada de la corrupción de la ignorancia. Cuando quedé liberado, supe que estaba liberado y supe: “ Aniquilado el renacer, cumplida la vida de santidad, hecho lo que había por hacer, no hay más devenir. (Gran sermón a Saccaka (No. 36)” ¹²⁹

De igual manera mediante una reflexión sobre la realidad de la experiencia humana también explica la manera de aniquilar esa excitación y sufrimiento en lo que él llamó el camino medio y las cuatro nobles verdades:

1. La vida es sufrimiento. (Dukkha/Sufrimiento)
2. La causa de ese sufrimiento es el aferramiento o apego. (Trishna/sed)
3. Al extinguir el apego se puede extinguir el sufrimiento.
4. El camino para lograr esto es el camino óctuple.

Así entonces, tras identificar el origen del sufrimiento y diferenciarla del dolor, es apartir de la segunda noble verdad donde buda identifica cual es la causa del sufrimiento o sea el aferramiento o apego (trishna). La palabra Trishna se puede traducir como deseo o “ sed” , el apego por lo tanto es la causa del sufrimiento:

La palabra que se traduce como deseo es “kama” como en el célebre Kama Sutra que trata del sexo. En cambio, la palabra que aparece en la segunda noble verdad es “trishna”, que es distinta. Literalmente significa “sed” y es cierto tipo o intensificación del deseo. El Buda no está en contra del deseo. Hay buenos deseos, como el de ayudar a otros, o ser

¹²⁹ Solé-Leris, Amadeo / Vélez de Cea, Abraham, *op.cit.*, p.30.

iluminado o ser un buen padre, etc. El trishna, en cambio, es una sed intensa o apego con respecto a cierto objeto. (...) ¹³⁰

Lo que caracteriza el apego es la obsesión por el objeto y el intento de controlarlo y eso se debe fundamentalmente a nuestra ignorancia sobre la naturaleza del mundo. Entonces la cura del sufrimiento ocurre al poner en práctica las ideas expresadas en el Noble Camino Óctuple lo que significa hacer efectiva la cesación del sufrimiento:

Al decir: “Evitando ambos extremos, el Camino Medio perfectamente realizado por el Tathâgata hace ver y conocer, conduce al apaciguamiento, al conocimiento superior, al despertar perfecto, al *Nibbâna*” , ¿a qué nos referimos? Pues al Noble Óctuple Sendero, es decir: recta opinión, recto propósito, recta palabra, recta conducta, recto sustentamiento, recto esfuerzo, recta atención y recta concentración. (Sermón en el que se expone lo que da paz interior. No.139) ¹³¹

Ya que si pudiéramos imaginar controlarlo toda nuestra vida sería totalmente predecible, pero en tal caso, nuestro futuro sería trágicamente un pasado porque ya lo conoceríamos tan bien como el presente y por lo tanto aburrido (como les ocurría a los dioses del olimpo). En ese sentido la tradición budista menciona el renacimiento aunque lo que pasa de vida en vida no es una personalidad concreta sino sus tendencias kármicas. Sin embargo en un contexto más espiritual de especulación metafísica el apego como resultado de la carga kármica de una cantidad infinita de vidas anteriores es irrelevante para curar las heridas que uno guarda en su interior y por lo tanto las aportaciones educativas humanitarias que el budismo aporta a este tema son esenciales.

¹³⁰ McNabb, *Darin, La filosofía budista, pt. 3/6*, producción y dirección por La Fonda Filosófica (17:13min.), 2016. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fEr9S0NDToA&t=1s>, acceso: 10 de octubre de 2018.

¹³¹ Solé-Leris, Amadeo / Vélez de Cea, Abraham, *op.cit.*, p.36.

2.4.1. Conócete a ti mismo (gnóthi seautón): Iluminación prematura

La mente no existe como entidad esto es lo primero.

»¿Y cuál es, monjes, el fundamento de la conciencia, su origen, nacimiento y principio?

»Las composiciones mentales son el fundamento de la conciencia, su origen, nacimiento y principio.

»¿Y cuál es, monjes, el fundamento de las composiciones mentales, su origen, nacimiento y principio?

»La ignorancia es el fundamento de las composiciones mentales, su origen, nacimiento y principio.

»He aquí, monjes, que, condicionadas por la ignorancia [surgen] las composiciones mentales, condicionada por las composiciones mentales [surge] la conciencia, condicionado por la conciencia [surge] el organismo psicofísico, condicionadas por el organismo psicofísico [surgen] las seis esferas de los sentidos, condicionado por las seis esferas de los sentidos [surge] el contacto, condicionada por el contacto [surge] la sensación, condicionado por la sensación [surge] el deseo, condicionado por el deseo [surge] el apego, condicionado por el apego [surge] el devenir, condicionado por el devenir [surge] el nacer, condicionados por el nacer surgen el envejecer, el morir, la pena, el lamento, el dolor, la aflicción y la tribulación; he aquí el origen de todo este montón de sufrimiento.¹³²

Habítamos diferentes niveles de conciencia (no en el sentido freudiano sino como comprensión de nuestra propia esencia humana). La conciencia es por tanto la capacidad que tenemos de estar en el presente.

»Monjes, la conciencia se define por la condición específica de la que surge en dependencia: si la conciencia surge en dependencia del ojo y las formas visibles, se define como conciencia visual; si la conciencia surge en dependencia del oído y los sonidos, se define como conciencia auditiva; si la conciencia surge en dependencia de la nariz y los olores, se define como conciencia olfativa; si la conciencia surge en dependencia de la lengua y los sabores, se define como conciencia gustativa; si la conciencia surge en dependencia del cuerpo y los objetos tangibles, se define como conciencia táctil; si la conciencia surge en dependencia de la mente y los objetos mentales, se define como conciencia mental.¹³³

Una conciencia desarrollada siente y esta sensibilidad se manifiesta en la conducta.

—¿Cómo Aggivessana, es el que tiene el cuerpo y la mente sin cultivar?

He aquí, Aggivessana, que en un hombre común sin instruir surge una sensación de placer. Al toparse con esa de placer se aficiona y se hace adicto. La sensación de placer cesa. Al

¹³² *Ibidem*, p.229.

¹³³ *Ibidem*.

cesar la sensación de placer surge una de dolor. Al toparse con esa sensación de dolor se apena, se aflige, se lamenta, se golpea el pecho sollozando y se abrumba. Aggivessana, cuando surge la sensación de placer se establece, apoderándose de la mente porque el cuerpo está sin cultivar. Cuando surge la sensación de dolor se establece, apoderándose de la mente porque la mente sin cultivar. Aggivessana, quienquiera que de estas dos maneras tenga sensaciones de placer o dolor, que, cuando surgen, se establecen apoderándose de la mente, tiene el cuerpo y la mente sin cultivar.¹³⁴

Las películas como fenómeno que ocurren a raíz de la conciencia (al igual que cualquier otro relato) son dispositivos ideales para para abrir mentes cerradas o violentas y toscas e iluminarlas puesto que es precisamente en ese sentido que la mente incluso las mentes mexicanas pueden alterar su realidad terrenal palpable hasta que ellas se vean reflejadas en algo cómo en un espejo (o película).

La meta es por lo tanto con la ayuda del cine contribuir a las personas a estar libre de corrupciones mentales y basandonos en la vitalidad de Nietzsche encarnada en la figura del guerrero lograr una personalidad genuina.

Es lamentable sin embargo ver cómo algunas marcas pretenden favorecer ideas tan absurdas tales como el uso de estímulos en una gama de productos de todo tipo para obtener vulgarmente un placer instantáneo. En vez de proponer de manera directa contenido que culmine en el autoconocimiento y la autocrítica.

Ya que de hecho las personas en general no queremos vernos en un espejo negro o sea autoconocernos o conocer cualquier otra cosa sino solamente buscamos el placer sensual y empleamos una serie de trucos para evitar esa tarea fundamental a pesar de que el problema fundamental de autoconocerse ocurra al no poder señalar mi existencia ya que no es un algo que pueda ser manipulada físicamente, sino únicamente vivida y experimentada sólo por mí.

Muy pocos se atreven a tomar esa responsabilidad porque realmente existir de forma auténtica y propia no es nada fácil. La maestría sensitiva sin embargo la cuál ocurre a raíz de la experiencia dónde no existe ni siquiera conciencia (ikigai) se debería lograr en un esfuerzo honesto.

¹³⁴ *Ibidem*, p.22.

Pues como hemos visto el existencialismo nos muestra la frecuencia con la que actuamos bajo una percepción errónea de la realidad la cual constituye la raíz de nuestra angustia y sufrimiento. Siendo esta ignorancia la que debe sustituirse por conocimiento o sea por una comprensión clara y atinada de la realidad.

De esto se trata también el budismo al enseñarnos a través de la experiencia del Buda cómo alcanzar el estado que se llama nirvana. Esta enseñanza consta de una parte teórica (las cuatro nobles verdades) y otra práctica (noble camino óctuple).

El nirvana no es un lugar sino un estado consciente de la realización de la identidad en el que uno ya no está regido ni por el deseo ni por el miedo. El Nirvana es una palabra sánscrita que significa literalmente “extinguir” como el fuego cuando le falta aire, es por lo tanto la liberación del sufrimiento inherente en la existencia:

Como decíamos, el *Nibbâna* es la liberación del sufrimiento inherente en la existencia (primera Noble Verdad) mediante la eliminación del deseo y del apego (segunda Noble Verdad) gracias a la percepción correcta de la realidad. Es una vivencia no reducible a conceptos o teorías, pero no por ello menos real y eficaz. El que vive el *Nibbâna*, la liberación, gracias a la visión cabal de la realidad, vive ya de otra manera aun las actividades o sucesos más corrientes.¹³⁵

El Buda histórico identificó un problema, descubrió su causa, dio un diagnóstico y luego una receta o sea el sufrimiento producto de la propia excitación de nuestros sentidos y su aniquilamiento. De la misma forma en el nirvana al igual que en el autoconocimiento que el existencialismo plantea no se intenta enseñar un sistema de consolación sino más bien la posibilidad de abrir nuestros corazones y mentes al mundo tal como es para encontrar una forma de responder de manera auténtica a ella.

Las enseñanzas contenidas dentro de la corriente filosófica existencialista al igual que en la tradición budista no son las de un lenguaje dogmático de fe ciega y la consecuente suspensión de nuestra consciencia sino un lenguaje médico.

¹³⁵ *Ibidem*, p.30.

La iluminación por lo tanto no es algo que se adquiere por medio de un esfuerzo sino algo que ha estado ahí desde un principio. La enseñanza del budismo versa únicamente sobre el sufrimiento (dukkha) y la transformación del sufrimiento los conocimientos (conciencia) y la practica ética (acciones terrenales sanguíneas virtuosas) que se han cultivado junto con la meditación (las cuatro verdades nobles y el noble camino óctuple) forjan una disposición habitual que es como un sereno manantial en el fondo de la conciencia del que nuestra experiencia del mundo y la forma de vivir de él emanan.

Son muchas las manifestaciones artísticas que a lo largo de la historia han sido influenciadas o tratan temas existencialistas como las obras literarias de Oscar Wilde, Jean Paul Sartre o Friedrich Nietzsche así como los poemas de Charles Bukowski sin embargo considero que el cine por ejemplo las películas de Martin Scorsese o Darren Aronofsky o los cortometrajes que analizaré en el siguiente capítulo son un medio ideal para exponer estos temas tan complejos e ideas propias de esta corriente puesto que en ellas al igual que en la literatura las preocupaciones forman parte del proceso de elección y decisión de la vida cotidiana de los personajes con la ventaja de tener como consumidores de estas obras el poder apreciarlas con más detalle superando las puras abstracciones mentales en consecuencia considero que estas películas pueden convertirse a lado de la educación tradicional en complementos esenciales de la educación tradicional y formación humanitaria de las personas comunes.

Capítulo 3. La hermenéutica de las películas según David Bordwell: Crítica interpretativa

Está muy claro que la crítica deleita a quienes la practican. Produce la satisfacción intelectual de la resolución de problemas, el placer de comprender en mayor profundidad una obra de arte admirada, el dominio de una técnica, la seguridad de pertenecer a una comunidad.

*David Bordwell*¹³⁶

El principio dramático (o sensible) de la crítica de una película es la narración es decir el acto de relatar. El crítico evalúa a partir de su mitología personal e invita a los lectores a reflexionar sobre los significados ocultos de una película al distinguir lo pasajero de lo trascendental y de esa manera trascender el me gusta o no me gusta de una película.

Sin embargo para David Bordwell quien desarrolla una teoría casi exclusivamente para el cine de ficción la crítica interpretativa también equivale a desentrañar, evaluar y apreciar o sea elabarar significados. El análisis de películas que la teoría narrativa que desarrolla (llamada teoría parcial de la narración en el cine de ficción) es por tanto esencial para crear elementos cinematográficos (textuales a partir de la película) y con ello los sistemas y procesos que modelan las respuestas de los espectadores con relación a ellas. La interpretación hermenéutica de películas equivale entonces a buscar "el sentido de una película" y luego entonces la palabra "crítica" o "interpretación" equivale a la técnica.

Mi enfoque se orientará hacia cómo funciona la forma y el estilo con las estrategias y los fines narrativos. Como alternativa, podríamos acometer investigaciones empíricas sobre el modo en que los espectadores reales construyen filmes específicos.¹³⁷

¹³⁶ Bordwell, David, *El significado del filme*, España, Editorial Paidós, 1995, p.59

¹³⁷ Bordwell David, *La narración en el cine de ficción*, España, Editorial Paidós, 1996, p.49.

Además, no obstante aunque respeta en principio el pensamiento del periodismo cinematográfico. Para explicar la experiencia del espectador la teoría cognitiva del cine narrativo que plantea David Bordwell recurre a las capacidades humanas de corte universal que funcionan independientemente del medio cinematográfico mediante esquemas. El caso de las emociones ilustra esta situación. El tratamiento que Bordwell le da a las emociones u operaciones mentales por parte del espectador muestra que privilegia no solo las de carácter narrativo (en un sentido literario) sino en realidad un subgrupo muy especial las de tipo cognitivo (correspondientes a las películas). Por lo tanto, lo que hace el espectador cinematográfico en cuanto a la construcción del relato es similar y no se distingue absolutamente en nada de lo que hace el lector de novelas.

Llamemos como llamemos a estas estructuras —sistemas, guiones, modelos, o, como yo en este caso, esquemas—constituyen un mediador capital en nuestra actividad cognitiva.

(...)

El concepto de «esquema» se remonta al menos hasta Kant, quien, parece ser, aplicó este término a la estructura del conocimiento en sí (concebida, da la impresión, principalmente como imagen mental) y a la regla o procedimiento a través del cual la mente produce y utiliza este tipo de estructuras. Estos dos usos también pueden encontrarse en la literatura sobre teoría cognitiva. Para lograr mis objetivos en este caso concreto me referiré a las estructuras de datos utilizadas en la interpretación como *esquemas* y a las actividades interpretativas (al margen de lo «esquemáticas» que puedan ser) como *procedimientos* o *rutinas*.¹³⁸

Según Bordwell la primera labor del crítico de cine es la de ser una persona con una cultura general amplia y la segunda es poseer un conocimiento profundo de la historia del medio. Su labor crítica (principalmente en cuanto a películas narrativas o de ficción se refiere) se centra en dos aspectos principales, el espacio cinematográfico y la estructura de la trama. El análisis de lo que la película cuenta comienza entonces en la teoría que establece principios de operaciones

¹³⁸ Bordwell, David, *El significado del...* p.157.

cinematográficas o sea de modelo y segmentación para luego desentrañar el sentido de la película a partir de las reglas narrativas del relato (o sea las reglas para contar una historia). Que ya están en la narración de una película.

Un crítico es una persona que puede llevar a cabo una tarea concreta: concebir la posibilidad de adscribir significados implícitos o reprimidos a películas, invocar campos semánticos aceptables, ordenarlos sobre textos utilizando procedimientos y esquemas convencionales y producir un «filme modelo» que represente la interpretación.¹³⁹

Por lo que para indagar previamente en una película y desarrollar un contexto. El intérprete se plantea hipótesis: Quién, qué, cómo, dónde, cuándo y para qué sobre las emociones que le ha provocado la película. Para Bordwell toda la película es un relato y todo relato se puede verificar a partir de códigos o índices que se relacionan inevitablemente con el tema: Acción (causa efecto), enigma (quién hizo esto), caracterización (el aspecto que en ocasiones también revela el temperamento de los personajes), referencial (dónde viven) y finalmente los índices simbólicos:

Una película no solamente arranca, sino que *empieza*. El comienzo proporciona una base para lo que sucede y nos integra dentro de la narración. Por lo general, el argumento intentará despertar curiosidad introduciéndonos en una serie de acciones que ya han empezado. (A esto se le denomina comienzo *in medias res*, una expresión latina que significa «en medio de las cosas».) El espectador especula sobre las posibles causas de los hechos presentados. Generalmente, algunas de las acciones que tienen lugar antes de que el argumento comience se habrán expresado o sugerido para que podamos empezar a construir toda la historia, llenándola con acontecimientos anteriores. La parte del argumento que expone los hechos de la historia y los rasgos importantes de los personajes en el momento inicial se denomina *exposición*. Por lo general, el comienzo despierta nuestras expectativas al establecer una gama específica de posibles causas y efectos de lo que vemos.¹⁴⁰

El código simbólico, por lo tanto es la conclusión o la idea abstracta sacada de la diégesis hacia donde gravita la película a partir de “ por ejemplo” las oposiciones

¹³⁹ *Ibidem*, p.225.

¹⁴⁰ Bordwell, David y Thompson, Kristin, *El arte cinematográfico*, España, Editorial Paidós, 1995, p.73.

binarias donde una oposición binaria es el sistema de lenguaje y/o pensamiento mediante el cual dos opuestos teóricos se definen estrictamente y se oponen entre sí, o de la comparación de acciones importantes. A raíz de estas operaciones ubicamos el “tema” que casi siempre se relaciona con sentimientos universales o también ideas y nociones elementales de algo. Con lo que en consecuencia obtendremos también de ella la premisa esto es todas las circunstancias o proposiciones de las que se infiere la conclusión de la película que dependen o gravitan alrededor de ese tema. Con lo cual el intérprete puede formular una historia modelo (o esqueleto), analizar el tratamiento estético de la película y crear una crítica a partir de su sensibilidad.

La crítica de películas es por lo tanto inherente al espectáculo cinematográfico dentro del complejo circuito que es la industria del entretenimiento. Pues aunque dentro de la industria cinematográfica en los géneros cinematográficos encontramos cuatro grandes modalidades donde las películas históricamente se han desarrollado con mayor plenitud: Ficción, documental, experimental y animación. Donde este cine de género intentará cumplir siempre simplemente cánones narrativos estables. Mientras que el cine de autor trata temas trascendentes de la condición humana. Todo lo anterior no parece importar bajo el espejo deformante de los dispositivos móviles entendidos como un filtro por el que penetra nuestra propia experiencia de la realidad, provocando una mutación dentro de las críticas cinematográficas tradicionales deformando los procesos actuales de interpretación favoreciendo una nueva clase de por así decirlo interpretación de películas: Una con fines comerciales. Convirtiendo al oficio del análisis cinematográfico en una serie de críticas-opiniones sin fundamento que tienden a la comercialización en las que no existe ningún tipo original de lectura o mejor dicho interpretación reduciendo el oficio de la crítica cinematográfica al puro entretenimiento.

Estas críticas no toman en cuenta las líneas (a veces frágiles y escurridizas) de las que brotan una gran variedad de significados que surgen de los elementos narrativos y simbólicos al interior de la estructura de una película las cuales se originan como veremos más adelante en las relaciones interdependientes de los

elementos cinematográficos como la fotografía, la música, el guion, el desempeño actoral, el montaje, etc., generando así mutaciones de su sentido. Violando los dos principios de la crítica que abarque toda la película y que todas las operaciones críticas provengan de la propia película:

En principio, hay muchos modos de resolver este problema, (resolución de las operaciones en relación a la crítica) pero el crítico utiliza dos reglas empíricas principales. La primera tiene en cuenta la *especificidad* del filme (aunque no su unicidad): los campos semánticos deben concordar de forma plausible con las indicaciones halladas en la película. En segundo lugar, deben abarcar *todo* el filme.¹⁴¹

En consecuencia es esencial para el oficio de la crítica de películas captar (a lado de la experiencia personal) el hilo de las decisiones creativas de una película y analizar los relatos fílmicos procurando siempre el sentido original de estas para favorecer la creación de críticas originales que puedan abrir una vez más una discusión interna con los lectores y re discutir la obra de los directores. Ya que con frecuencia los nuevos aspirantes a críticos cine en vez de buscar ideas originales buscan atención o a alguien que los apruebe, es importante reconocer la importancia de que, aunque todos pueden opinar eso no los hace relevantes.

Así el prestigio y glamour del crítico debieran ser concebidos como dos hermanos gemelos unidos por el mismo cráneo en un principio de relación que busca la gloria mediática o fama únicamente en relación a la originalidad y la calidad de su trabajo. La crítica cinematográfica es por lo tanto un elemento de vital importancia especialmente en estos tiempos hipermodernos caracterizada por el ruido y la sobre estimulación para apreciar y discernir entre el contenido de calidad y el contenido basura. Por lo que en este último capítulo abordaré como el existencialismo a través de los cortometrajes y con la ayuda de la hermenéutica tradicional de películas constituyen un sistema circular que cumple una función practica como complemento educativo o sea como formación humanitaria a saber, el de expandir la conciencia y educar los sentimientos de las personas al enseñarnos a valorar la belleza de lo

¹⁴¹ Bordwell, D., *El significado del...* p.127.

cotidiano por medio de una película mientras accedemos a nuevas experiencias después de aceptar voluntariamente el contrato de espectadores.

3.1. La hermenéutica: Orígenes de la crítica de las películas

En la antigüedad originalmente se entendía por hermenéutica a la actividad artesanal de la comprensión y explicación de una sentencia oscura (o enigmática) de los dioses u oráculos que precisaban de una interpretación correcta. La primera vez que se empleó el término “hermenéutica” fue en un tratado de Aristóteles para referirse a la contemplación reflexiva de acciones poemáticas y al mismo tiempo como sinónimo de la participación simbólica de la voluntad del dios Hermes que se manifestaba por medio de las peticiones que se le hacían a este:

La primera vez que decimos *perihermeneias* como nombre de un tratado es con Aristóteles, pero en relación al *theorentes praxeos* a la contemplación participativa interpretativa de las acciones poemáticas, de la mimesis poética en el teatro, pero también en el elemento de la tradición occidental se conserva ya siempre *hermeneias*, interpretación, participación simbólica en relación al dios Hermes, del cual sabemos que forma parte de la transmisión interpretativa de los mensajes, también sabemos que se aparece en los cruces de las decisiones de los caminos, sabemos que cuando se le invoca comparece y que cuando se le pide orientación siempre responde pero suele responder en alguna ruta en alguna senda puede que equivocada o mentirosa.¹⁴²

Así entonces la hermenéutica estaba presente durante el quehacer cotidiano para dar respuesta a una realidad que en aquel entonces era más poética. En ese sentido es posible que la hermenéutica moderna surgiera a partir del anhelo de una teoría que diera sentido a la comprensión humana puesto que como hemos visto se empleó para la comprensión de poemas, obras de teatro y tratados de filosofía como los que escribió Platón en sus diálogos y más precisamente en el diálogo: *Ion o de la poesía*, en el que Sócrates conversa con Ion de Efeso famoso rapsoda sobre si

¹⁴² *Historia de la hermenéutica griega*, producción y dirección por la Universidad Nacional de Educación a Distancia, Youtube (9:56 min.), diciembre de 2016. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=mlmonAo_INM, acceso: 1 de mayo de 2020.

sus comentarios e interpretación personal de los textos de Homero son una consecuencia de la virtud que es el arte o si por otro lado son producto de la inspiración divina:

Ese talento que tienes de hablar bien sobre Homero, no es en ti un efecto del arte, como decía antes, sino que es no sé qué virtud divina que te transporta, virtud semejante a la piedra de Eurípides ha llamado magnética, y que los más llaman piedra *Heraclea*.¹⁴³

La hermenéutica de aquel entonces formaba parte o estaba más cerca de un arte adivinatorio cuyo principal objetivo era la de encontrar ese mensaje original divino e inmutable de los dioses.

No obstante en 1950 bajo las aportaciones filosóficas de Hans-Georg Gadamer¹⁴⁴ contenidas en su obra principal *verdad y método* se abrió la posibilidad de integrar elementos de la filosofía antigua para completar el sistema hermenéutico a partir de su concepto de círculo hermenéutico cuya aportación más importante es quizá de nuevo el sentido de la comprensión humana mismo que constituye un pilar dentro de la filosofía contemporánea y que ha tenido una profunda influencia en la filosofía general. En ella Gadamer establece que no hay que esperar de la hermenéutica una claridad ni una verdad dogmáticamente fijada pues lo que conocemos como la verdad parece ser dinámica y subjetiva:

1. El círculo hermenéutico y el problema de los prejuicios

a) El descubrimiento de la pre estructura de la comprensión por Heidegger

Heidegger solo entra en la problemática de la hermenéutica y críticas históricas con el fin de desarrollar a partir de ellas desde el punto de vista ontológico la pre estructura de la comprensión. Nosotros, por el contrario, perseguiremos la cuestión de cómo, una vez liberada de las inhibiciones ontológicas del concepto científico de la verdad, la hermenéutica puede hacer justicia a la historicidad de la comprensión. La auto comprensión tradicional de la hermenéutica reposaba sobre su carácter de preceptiva.

¹⁴³ Platón, *Diálogos*, México, Editorial Porrúa, 2001, p.135.

¹⁴⁴ *HansGeorgGadamer*, RedaccionHerderEditorial, 2019. Disponible en: <https://www.herdereditorial.com/contributor/hansgeorggadamer?fbclid=IwAR0CUFshbKJI76PaxmjUVaiZVtz72RUvbuWpzypOXS wBHII0qKcgL8qbAw>, acceso: 24 de febrero de 2019.

Esto vale incluso para la extensión diltheyana de la hermenéutica como órgano de las ciencias del espíritu.¹⁴⁵

La hermenéutica, por lo tanto, no busca una comprensión objetiva sino encontrar el sentido de una obra o texto:

Tomemos nuestra manera de interpretar para ponernos de acuerdo con nosotros mismos y tendremos la tarea que hemos de realizar. La interpretación es una acción inmanente esto es, no consiste en objetivar, no busca el observador imparcial que se representa algo así mismo, sino que busca lo que en un sentido dado algo esta para ser entendido. No como consecuencia de una de una comprensión objetiva sino como algo que se ha de traer al lenguaje algo que se deja poner en las estructuras como lo que tenemos en un texto, (...) ¹⁴⁶

Sin embargo Gadamer también establece que procuremos protegernos de nuestra propia subjetividad y en cambio escuchemos o dejemos hablar al texto o dicho de otra manera se nos pide a la hora de interpretar que suspendamos en nosotros mismos las convenciones de la lógica común y corriente para escuchar el sentido de la obra o en nuestra caso película en el que los personajes no sean privados de sus pasiones y dramas psicológicos por causa de la geometría analítica de las teorías académicas. Así cuando Gadamer habla de una voz que participa en la interpretación lo hace como sinónimo de entendimiento punto crucial en el sistema hermenéutico de la comprensión:

En lo que se refiere a la hermenéutica se nos demanda sobre todo que nos comprometamos de otra manera diferente a cuando estamos solo con nuestra cabeza, Tenemos que estar dentro en cuerpo y alma con nuestra voz ¿y qué es la voz? No la voz que cada uno tiene, no esa voz sino la voz del “ comprender” ¿sabemos hablar con ella? Es la tarea que se nos pide porque es otra forma totalmente de estar de entender e

¹⁴⁵ Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método I*. España, Ediciones Sígueme, 1999, p.331. Disponible en: https://docs.google.com/file/d/0BzH20_Ds87woM3hSWjZldHlzWVU/edit?fbclid=IwAR04O8lqQ7EYO2ii6GvxP72EfCVcKZEkvKTbGeliNk2a47RslwaDcAP0T8&resourcekey=0-B39ZT8XyMtNmlqMtPjAldg, acceso: 9 de diciembre de 2021.

¹⁴⁶ *Gadamer narra la historia de la filosofía, Cap. 6... Loc.cit.*

interpretar lo que he entendido es lo necesario. No es el ideal de las ciencias naturales que prescindan del espectador que eliminan el sujeto.¹⁴⁷

La interpretación por tanto está más cercana al arte (como fenómeno creativo) porque tiene que ver más nuestra vena sentimental-poética comprometida íntimamente con nuestra existencia que con una sucesión de pasos mecánicamente establecidos. A partir de esta perspectiva la interpretación cinematográfica es más parecida a un trabajo artesanal que a una receta científica pues como afirma David Bordwell:

A través del proceso interpretativo, el crítico trabaja principalmente como un artesano no como un teórico. Utiliza lo que tiene a la mano incluyendo la “teoría” para construir una interpretación aceptable y original.¹⁴⁸

Ya que aunque las teorías o construcciones científicas pueden explicar fragmentos de la realidad en relación al papel que desempeñan dentro de la crítica cinematográfica su función principal es de modelo puesto que un elemento cinematográfico como el color o la teoría del color puede desempeñar diversas funciones interpretativas que dependen exclusivamente de la experiencia subjetiva de cada intérprete.

Es común por lo tanto que la teoría se aplique de manera poco ortodoxa pues como Bordwell afirma el crítico no tiene un por qué para recurrir religiosamente a la teoría y producir interpretaciones:

También he asumido que una teoría consiste en una explicación proposicional sistemática de la naturaleza y funciones del cine. Desde esta perspectiva podemos ver que la “teoría” desempeña diversos papeles contingentes en la integración de la cinematográfica. Una teoría puede proporcionar al crítico campos semánticos plausibles (por ejemplo, relaciones sexuales y relaciones de poder); esquemas y modelos heurísticos concretos (por ejemplo, la mirada como indicación destacada); y recursos retóricos (por

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ Bordwell, D., *El significado del...* p. 276.

ejemplo, la apelación a una comunidad que defiende las mismas doctrinas teóricas). Pero el crítico no tiene porque por que recurrir a la teoría para producir interpretaciones.¹⁴⁹

De manera que para entender la esencia de un texto además de saber cómo leer el lenguaje particular de cada obra (la cual mantiene una profunda relación con el texto de la obra misma), es necesario que el intérprete o crítico lo hagan con el propósito de desentrañar o revelar el sentido completo de la obra misma pues quién lee como afirmaba Gadamer debe hacerlo según la esencia de la cosa, acentuar y articular el texto, con pausa y énfasis, con todas las formas posibles de hacer una lectura única que perfeccione la acción de comprender:

Por eso tenemos que aprender a leer, suena tan fácil pero aprender a leer no significa deletrear, Aprender a leer no es solo un proceso espiritual hecho para uno mismo sino que efectuamos una posible pronunciación quien lee debe hacerlo según la esencia de la cosa, acentuar y articular el texto con pausa y énfasis con todas las formas posibles de hacer una lectura única que perfeccione la acción de comprender , Tengo siempre que recordarlo que en el mundo antiguo y también en el mundo cristiano hasta el siglo XIII no podía leer quien no podía hacerlo a la vez en voz alta, hoy sabemos todos cuando a alguien en clase se le piden que lea en voz alta una frase lo puede hacer cada cual la voz los gestos el tempo todo eso compone la música eso hace la música del sentido.¹⁵⁰

Ya que aunque la interpretación filmica no produce estrictamente conocimiento científico y tampoco tiene como objetivo la explicación tecnica funcional de sus elementos en un sentido radical si tiene la tarea de entender la película; llegar a los principios subyacentes, explicar sus sistemas y finalmente abrir y fomentar nuevas discusiones estéticas y personales de por ejemplo nuestros esquemas conceptuales del relato de una película.¹⁵¹

Por lo tanto la crítica y especialmente el análisis hermenéutico de las películas aplicados a la pedagogía o sea como un complemento educativo que entiende al

¹⁴⁹ *Idem.*

¹⁵⁰ *Gadamer narra la historia de la filosofía, Cap. 6... Loc.cit.*

¹⁵¹ Bordwell, D., *El significado del...* p. 283.

ser humano como un ser de intencionalidades no únicamente cognitivas sino también afectivas puede contribuir al desarrollo de las personas al abrir un vínculo o dialogo interno en el que los sujetos se cuestionen y creen autoconciencia y en consecuencia prosperidad social.

3.2. Principios de la crítica: El sentido oculto de una película a partir de la trama o construcción narrativa según la teoría cognitiva del cine

Estamos rodeados de relatos e historias incluso durante la noche mientras dormimos ya que con frecuencia experimentamos sueños. En una película sucede algo similar sin embargo como afirma David Bordwell ya que estas dan pie al espectador para ejecutar una variedad definida de operaciones la historia de una película no está nunca materialmente presente en la pantalla o banda sonora.¹⁵² Luego entonces, la comprensión de la historia por parte del espectador es el objetivo principal de la teoría cognitiva de la narración.¹⁵³ La narración se entiende como la organización de un conjunto de pistas para la construcción de una historia. Y tales pistas pueden ser tanto sensoriales como verbales. En este caso específico estas pistas estarán contenidas única y exclusivamente en el carácter visual y sonoro de una película (texto de la película):

En principio, hay muchos modos de resolver el problema, pero el crítico utiliza dos reglas empíricas principales. La primera tiene en cuenta la *especificidad* del filme (aunque no su unicidad): los campos semánticos deben concordar de forma plausible con las indicaciones halladas en la película. En segundo lugar, deben abarcar *todo* el filme. La institución interpretativa académica moderna da por sentado que los críticos deben intentar dar cuenta del texto como conjunto (incluso si se concibe como un conjunto contradictorio).

¹⁵² Bordwell, D. y Thompson, K., *El arte...* p.49.

¹⁵³ Bordwell, D., *La narración en...* p.30.

Utilizando estas dos pautas, el crítico puede elegir y combinar campos semánticos para producir significados que alcancen unos niveles de exactitud aceptables.¹⁵⁴

Nuestra apreciación de una película forma parte de nuestra experiencia personal concreta por lo tanto con la finalidad de diseñar un proceso confiable durante la actividad interpretativa la teoría cognitiva del cine (TCC) o teoría parcial de la narración en el cine de ficción de Bordwell, además intenta tomar estos elementos y establecer correlaciones entre los procesos de la mente (o sea del espectador de forma activa) y los atributos y elementos narrativos y físicos del cine contenidos en sus sistema formal y estilístico. Para analizar su estructura simbólica y posibilitar la comprensión de estas obras favoreciendo principalmente el entendimiento humano.

Por lo tanto en este trabajo se tomó como base la estrategia de interpretación cinematográfica expuesta en el significado del filme que Bordwell llama ojo de buey¹⁵⁵ en el que el relato de la película se establece como un “ modelo” o sistema textual y pilar fundamental de nuestra interpretación pues representa al texto de la película en un momento concreto (congelado) de forma sincrónica que se encargan de seleccionar, disponer y traducir el material de un relato para comprender los efectos específicos que se producen en la conciencia del espectador e intentar establecer correlaciones entre los fenómenos de la conciencia (en cuanto experiencia subjetiva) y como ya mencionamos antes los atributos físicos del cine. Pues precisamente este modelo es concebido como una serie de tres círculos concéntricos que combina lo que George Lakoff llama esquemas “ continente” y “ núcleo/periferia” donde los personajes son colocados en el centro y hace de sus acciones, rasgos y relaciones las indicaciones interpretativas más importantes:

En un esquema de núcleo/periferia, los personajes (círculo 1) y las circunstancias diegéticas de su entorno (círculo 2) están rodeadas por un tercer círculo, que denominaré medios de representación no diegéticos. Estos medios incluyen una amplia gama de

¹⁵⁴Bordwell, D., *El significado del...* p.127.

¹⁵⁵*Ibidem*, p.192.

recursos, pero los críticos suelen limitarse al estudio de los procesos de encuadre, cambio de plano y sonido no diegético. Esta área no es idéntica a lo que habitualmente se llama «estilo», ya que la iluminación, el decorado y la interpretación también constituyen rasgos estilísticos importantes.¹⁵⁶

También, puesto que de la relación de los elementos técnicos y estéticos de una película brotarán las líneas narrativas que nos interesa interpretar, al situar el texto de la película a partir de un relato estructurado es que podemos apreciar el sentido de la misma a mayor profundidad. Por lo que, en el presente trabajo se tomó en cuenta el modelo para la construcción de una interpretación que está basada en el esquema de Aristóteles, el cual es replicado por Bordwell y retomado al pie de la letra en el presente trabajo:

Introducción: Entrada: Una introducción al tema. Narración: Antecedentes; en la interpretación cinematográfica, una breve relación de la historia de un tema o una descripción o sinopsis de la película a examinar. Proposición: La exposición de la tesis que se quiere demostrar.

Cuerpo: División: Un desglose de los puntos que apoyan la tesis. Confirmación: Los argumentos detrás de cada uno de los puntos. Refutación: Destrucción de argumentos contrarios.

Conclusión: Revisión y exhortación emotiva. Estos componentes pueden reorganizarse en cualquier texto crítico. A menudo, la división de puntos se realiza poco a poco a lo largo de todo el ensayo, y la refutación (si es que existe) se lleva a cabo más cerca de la apertura.¹⁵⁷

En consecuencia, la lectura que surge del sistema de la interpretación hermenéutica quizá pueda figurar en un sentido positivo como una especie de *scala paradisi* para acceder a la experiencia de las grandes mentes del arte, la filosofía y el cine.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p.197.

¹⁵⁷ Bordwell, D., *El significado del...* p.237.

3.3. El texto de una película: La narración de una película como sistema formal

En el capítulo tres del libro *La narración en el cine de ficción* Bordwell presenta una teoría de la actividad narrativa del espectador que aborda la visión de una película como un proceso perceptual-cognitivo, dinámico. Una teoría narrativa que la llama “teoría parcial de la narración en el cine de ficción”. En ella para David la narración fílmica es un proceso dinámico que abarca las posibilidades propias del medio fílmico y mantiene una relación cognitivo-perceptual del trabajo del espectador:

Como proceso dinámico, la narración despliega los materiales y procedimientos de cada medio para sus fines. Pensar la narrativa de esta manera produce un considerable ámbito para la investigación, y a la vez nos permite construir las posibilidades específicas del medio fílmico.¹⁵⁸

La teoría busca explicar cómo funciona la narración en la totalidad del filme. Basado las teorías de los formalistas rusos planteó que al ver una película narrativa, buscamos lazos “causales”, “espaciales” o “temporales”, a esta construcción la llama “historia”:

De forma más específica, la historia incorpora la acción como una cadena cronológica causa-efecto de los acontecimientos que ocurren en una duración y espacio dados.¹⁵⁹

La narración es por lo tanto en la teoría cognitiva que plantea Bordwell un proceso de construcción. Así el sistema narrativo (o la construcción de la trama por parte del espectador) se refiere lingüística o visualmente a una sucesión de hechos o sea a el acto de relatar en el “texto cinematográfico” que nos permite acceder a la interpretación:

¹⁵⁸Bordwell, D., *La narración en...* p.49.

¹⁵⁹*Idem.*

En el cine de ficción, la narración 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. En consecuencia, el filme no sólo narra cuando el argumento organiza la información de la historia. La narración incluye también los procesos estilísticos.¹⁶⁰

Por lo general, una narración comienza con una situación se producen una serie de cambios según un esquema de causa y efecto y finalmente se crea una situación nueva que provoca el final de la narración. Una narración es, por lo tanto, lo que anteriormente denominamos con el término de “ historia” . Luego entonces dado que cuando hablamos de ir a ver una película casi siempre queremos decir que iremos a ver una película de ficción o sea una película que cuenta una “ historia” (o sea la forma o sistema narrativo) y puesto que la mayoría de las películas que analizaremos en la parte final de esta tesis son ficticias nos centraremos en las narraciones de ficción. ¹⁶¹

Consideraremos por lo tanto que la narración o relato en una película es una cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y el espacio. Con la particularidad de servirse del lenguaje audiovisual para contar una historia sin necesidad de recurrir a las palabras:

El conjunto de todos estos hechos de una narración, tanto los que se presentan de forma explícita como aquellos que deduce el espectador, componen *la historia*.¹⁶²

El relato cinematográfico es por tanto la fuente de significados indicada para la interpretación pues está constituida a partir de mensajes icónicos verbales y sonoros que inmediatamente nos remiten a su elaboración concreta de imágenes, palabras y sonidos:

¹⁶⁰Bordwell, D., *La narración en...* p.53.

¹⁶¹ Bordwell, D. y Thompson, K., *El arte...* p.64.

¹⁶² *Ibidem*, p.66.

... estos relatos o ideas originales se construyen a través de ciertos procedimientos técnicos para la composición y enlazamiento secuencial de imágenes que al entrar en contacto con la mente humana son capaces de producir en ella un significado.¹⁶³

Además como ya hemos visto dado que las películas no revelan llanamente su estructura ni el funcionamiento de sus componentes internos y dado que el cine es una forma de arte que consiste en la creación de relatos o ideas originales por medio de secuencias de imágenes donde la unidad mínima del cine es la imagen. Cuando examinemos la forma narrativa, consideraremos desde distintos puntos de vista el modo en que ésta implica al espectador en una actividad dinámica:

La película condiciona unas expectativas concretas al evocar la curiosidad, el suspense y la sorpresa. El espectador también tiene pre sentimientos concretos sobre el resultado de la acción, y éstos pueden controlar sus expectativas hasta el final. El desenlace cumple la tarea de satisfacer o desmentir las expectativas que sugiere la película como un todo. El final también puede activar la memoria haciendo que el espectador recuerde hechos anteriores, posiblemente considerándolos de una forma nueva.¹⁶⁴

Su relación hermenéutica por lo tanto dentro de la estrategia de interpretación que plantea David Bordwell la encontramos en la relación interdependiente que conforman un texto coherente (el de la película) y que surgen de los elementos narrativos y simbólicos que a su vez brotan de la música, el estilo del sonido, la fotografía cinematográfica (unida la montaje) y el guion (unida al desempeño actoral), de la que brotarán a su vez líneas (o sea convenciones interpretativas) de las que surgirán a su vez las metáforas que nos afectan como espectadores:

... una película no es simplemente un grupo fortuito de elementos. Como toda obra artística, una película tiene *forma*. Entendemos por forma fílmica, en el sentido más amplio, el sistema total que percibe el espectador en una película. La forma es el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un filme.¹⁶⁵

¹⁶³ Berthier, A., *loc.cit.*

¹⁶⁴ Bordwell, D. y Thompson, K., *El arte...* p.65.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p.42.

Sin embargo, las operaciones de segmentación y estratificación que se efectúan durante el proceso del análisis textual del relato cinematográfico, de enumeración y reordenamiento de los componentes y de la interacción de dichos componentes en un complejo unitario donde es el signo una clave de lectura que permite su interpretación dependen de las capacidades cognitivas del crítico de un modo indirecto y de cómo este va atribuyendo a cada acto interpretativo su propia “ respuesta” al texto:

... el crítico puede insistir en que él no revela significados, sino la producción de significados; no revela ambigüedad, sino la necesidad de la misma que tiene el texto; no revela que quiere decir el texto, sino como lo dice.¹⁶⁶

Así a pesar de que las películas cortometrajes tiene sus propias reglas estilísticas caracterizadas por la brevedad y la experimentación como vimos al final del capítulo uno los textos cinematográficos de estas películas están contenidas al igual que en las películas tradicionales en el sistema formal (narrativa) y en el sistema estilístico (técnicas cinematográficas) de la teoría de Bordwell y por lo tanto de igual manera es posible acceder a ellas por medio de su lenguaje (el del cine) y entenderlas mediante la interpretación crítica.¹⁶⁷

De esta manera al buscar en el lenguaje poético las expresiones cinematográficas en que se encargan los niveles narrativos trascendentes indicados por las imágenes y los signos y de igual manera ubicar las metáforas que de ella emanan. Ubicar equivalencias de las imágenes en general con las imágenes cinematográficas para encontrar en el relato los elementos narrativos y sus significados es cómo podemos descifrar una película para acercarnos a entender su sentido que al mismo tiempo es el elemento que nos ayuda a entender que nos afecta o provoca esas emociones agradables o desagradables de una película:

¹⁶⁶ Bordwell, D., *El significado del...* p. 281.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 283.

Lo que un estudio del trabajo del espectador nos enseña es que la teoría y el análisis deben explicar no sólo efectos concretos sino películas completas, abordándolas como capaces de conseguir una construcción continua de la historia por parte del espectador.¹⁶⁸

En ese sentido no existe una sola teoría del cine sino múltiples teorías (la teoría entendida como un micro sistema lógico de la realidad), tampoco existe un modelo universal de análisis capaz de desentrañar todas las dimensiones del filme pues como afirma David Bordwell estos deben ser contruidos lógicamente de acuerdo a sus propiedades internas y externas y con base en las preguntas de investigación que establece el analista:

Un crítico es una persona que puede llevar a cabo una tarea concreta: *concebir la posibilidad de adscribir significados implícitos o reprimidos* a películas, invocar campos semánticos aceptables, ordenarlos sobre textos utilizando procedimientos y esquemas convencionales y producir un “ filme modelo” que represente la interpretación.¹⁶⁹

Comprender una película por medio de la interpretación es por lo tanto integrarla a nuestros esquemas conceptuales y de ese modo dominarlo a mayor profundidad pues como ya hemos visto, la crítica e interpretación cinematográfica se pueden contraponer a la descripción o al análisis dogmático y así cumplir con el quehacer hermenéutico cuya tarea es defender el sentido razonable del texto contra toda imposición.

3.3.1. El sistema de estilo de una película: Características

Una vez que hemos planteado al cine como texto unificado que involucra diversa información que se establece a partir de su sistema narrativo es necesario aclarar de qué manera esta información está contenida en el sistema de estilo y que objeto tiene este sistema dentro de la película.

¹⁶⁸ Bordwell, D., *Narración en...* p.48.

¹⁶⁹ Bordwell, D., *El significado del...* p.225.

Para David Bordwell mientras que la forma está constituida por la relación de las partes de una película, es decir la totalidad de componentes narrativos, el estilo está constituido por el uso distintivo y significativo de las técnicas cinematográficas (la mitología personal del director), es decir la puesta en escena, la fotografía, el montaje y el sonido. Estos dos sistemas, o sea el estilo y la forma narrativa, a su vez interactúan dentro de toda la película con la finalidad de conformar un “ modelo” perceptivo:

El estilo, pues, es aquel sistema formal de la película que organiza las técnicas cinematográficas. Toda película tenderá a recurrir a opciones técnicas concretas para crear su estilo, elegidas por los cineastas dentro de las limitaciones de las circunstancias históricas. También podemos aplicar el término «estilo» para describir el uso característico de técnicas que hace un único cineasta o un grupo de ellos.¹⁷⁰

Como hemos dicho antes al ver una película registramos los efectos del estilo cinematográfico de manera natural aunque apenas los advertimos, como la fotografía o la interpretación de un actor, por lo que a la hora de interpretar es necesario poner más atención de lo que lo hacemos normalmente para lograr entender cómo se consiguen estos efectos. En ese sentido David Bordwell plantea cuatro pasos para diseñar nuestro sistema de estilo en relación a una película:

1. Determinar la estructura organizativa de la película, su sistema formal narrativo o no narrativo.
2. Identificar las técnicas más destacadas que se utilizan.
3. Localizar patrones de las técnicas dentro de toda la película.
4. Proponer funciones para las técnicas destacadas y los patrones que forman.

En el primer paso determinamos la estructura organizativa de la película, es decir si su sistema formal es narrativa o no narrativa. Puesto que al entender la lógica que subyace en toda una película se nos facilitará un contexto para entender el uso de

¹⁷⁰ Bordwell, D., Thompson, K., *El arte...* p.335.

las técnicas cinematográficas. Así, con la finalidad descubrir y comprender tanto la forma narrativa como la no narrativa, es imprescindible hacer una segmentación:

Si es una película narrativa, es decir, tendrá un argumento que nos lleve a construir una historia; manipulará la causalidad, el tiempo y el espacio; tendrá un modelo de desarrollo desde el comienzo hasta el final; puede que utilice paralelismos; y su narración optará por el conocimiento limitado y el más ilimitado en diferentes momentos.

Si la película no es narrativa, el analista intentará comprender su organización de acuerdo con los principios formales adecuados. ¿Está la película unificada como un grupo de categorías, una argumentación o un grupo de asociaciones? ¿O está estructurada mediante un grupo de características técnicas abstractas? ¹⁷¹

En el segundo paso identificamos las técnicas más destacadas que se utilizan en el sistema interno de la película. En este segundo paso también, el intérprete tiene que desarrollar una cierta sensibilidad para captar las técnicas más destacadas si es que desea demostrar que el estilo de una película es el de un enfoque cinematográfico típico, o si por el contrario la técnica cinematográfica se ajusta a expectativas estilísticas:

Aquí el analista necesitará ser capaz de reconocer cosas como el color, la iluminación, el encuadre, el montaje y el sonido, que la mayoría de los espectadores no advierten conscientemente. Una vez que las advierta, podrá identificarlas como técnicas: como una música no diegética o un encuadre en contra picado. Pero reconocer y nombrar es sólo el comienzo del análisis estilístico.

Si lo que queremos es poner de relieve cualidades del estilo de la película, podemos centrarnos en los recursos técnicos más inesperados. Era la originalidad de esos recursos sonoros lo que elegimos subrayar en el capítulo 8. Desde el punto de vista de la originalidad..La decisión del analista sobre qué técnicas son destacadas estará influida en parte por lo que la película enfatice y en parte por el propósito del analista. ¹⁷²

¹⁷¹ *Idem.*

¹⁷² *Idem.*

En el tercer paso debemos localizar “ patrones” de las técnicas dentro de toda la película, a veces sin embargo, el modelo estilístico no respetará la estructura narrativa o no narrativa de la película. Así el estilo puede llamar nuestra atención por sí misma y aunque los patrones estilísticos son útiles, sin embargo, necesitamos advertir la organización narrativa o no narrativa de la película para mostrar cómo y cuándo sucede esto. Una vez que hayamos identificado las técnicas destacadas, podemos observar cómo están estructuradas. Las técnicas tienden a repetirse y variar, por lo tanto, se desarrollarán y compararán a lo largo de toda la película o dentro de un único segmento. Así podemos identificar los patrones estilísticos de dos modos:

En primer lugar, debemos reflexionar sobre nuestras reacciones. Si por ejemplo, sentimos una excitación creciente en una escena de acción, ¿se puede atribuir al tempo apresurado de la música o al montaje acelerado?

Una segunda táctica para advertir los patrones estilísticos es buscar los modos en que el estilo refuerza patrones de la organización narrativa o no narrativa. En toda película, la «puntuación» entre segmentos se sirve de características estilísticas (fundidos, cortes, encadenados, cambios de color, solapamientos de sonido).

Una escena de una película narrativa normalmente tendrá una estructura dramática de planteamiento, nudo y desenlace, y el estilo a menudo lo reflejará, con un montaje más marcado y unos planos cada vez más cercanos a medida que avanza la escena. El estilo puede establecer asociaciones entre situaciones diferentes, También puede intensificar paralelismos, el estilo también puede reforzar la organización de las películas no narrativas.¹⁷³

En el cuarto paso debemos proponer funciones para las técnicas destacadas y los patrones que la forman, en este caso, el intérprete debe examinar el papel que desempeña el estilo en la forma global de la película, por ejemplo: Si tiende a crear suspense el uso de los movimientos de cámara, retardando la revelación de

¹⁷³ *Ibidem*, p.336.

información dentro de la historia o si el uso del montaje discontinuo crea una omnisciencia narrativa:

Un modo directo de advertir las funciones es observar los efectos de la película. El estilo puede intensificar aspectos emocionales de la película. El montaje rápido de *Los pájaros* evoca el sobresalto y el terror, mientras que la música de Mozart en *Un condenado a muerte* se ha escapado ennoblece la rutina de vaciar los cubos.

El estilo también crea significado. Por ejemplo, en *La gran ilusión* el contraste entre Rauffenstein y Elsa se subraya mediante los planos de traveling análogos de Renoir.¹⁷⁴

Dentro de la interpretación cinematográfica el significado es solamente un tipo de efecto y no hay motivos para esperar que todo rasgo o patrón estilístico posea una significación distintiva. Una parte del trabajo de cada director es dirigir nuestra atención y por lo tanto el estilo funciona a menudo de forma perceptiva: para que percibamos las cosas, para enfatizar una cosa más que otra, para dirigir engañosamente nuestra atención, para clarificar, intensificar o complicar nuestra comprensión de la acción. David Bordwell plantea como hemos visto al inicio de este subtema algunas estrategias dentro del diseño de nuestro sistema de estilo para agudizar nuestra percepción de las funciones que desempeñan las técnicas cinematográficas por ejemplo identificar las técnicas destacadas, localizar los patrones y proponer algunas funciones del estilo en cada caso así como imaginar alternativas y reflexionar sobre las diferencias que podrían resultar de ellas.

Sin embargo no existe ningún diccionario al que podamos acudir para buscar el significado de un elemento estilístico concreto en vez de ello el intérprete tiene que analizar toda la película o sea los patrones de las técnicas en sí y los efectos concretos de la forma cinematográfica. En consecuencia, el análisis es el resultado de seguir los cuatro pasos del análisis estilístico pues como afirma David Bordwell deberíamos evitar hacer una lectura de elementos aislados de forma atomística sacándolos de su contexto y en ese sentido la singularidad de la interpretación

¹⁷⁴ *Ibidem*, p.337.

cinematográfica como en las obras de arte por ejemplo, queda de manifiesta en el hecho de poder superar su condición de relato lineal.

3.4. Ojo de buey: Un modelo en el oficio de la crítica

El campo semántico es la condición previa para la actividad interpretativa. La interpretación de una película despegas cuando el intérprete propone ciertos campos semánticos. Para ello el intérprete debe encontrar indicaciones y patrones sobre los que ordena los campos semánticos:

Los textos, como oportunidades de percepción, cognición y emoción, poseen propiedades que pueden funcionar como *indicaciones* - (*apuntes*) para la elaboración del significado. Para asignar significados explícitos, implícitos o sintomáticos a las indicaciones, el crítico debe adscribir a la película alguna hipótesis sobre campos semánticos apropiados.¹⁷⁵

Se hace preguntas para proyectar estructuras culturales de referencia.¹⁷⁶ Luego entonces es necesario organizar los campos semánticos por diversos principios mediante esquemas. David Bordwell se apoya en la semántica léxica de D. Alan Cruse para perfilar cuatro tipos de campos semánticos: conjuntos, dobletes, series proporcionales y jerarquías, ya que:

Hay pruebas suficientes de que estas estructuras reflejan la forma en que los hablantes de un lenguaje almacenan elementos en su léxico mental.¹⁷⁷

Así “ a partir de indicaciones” que el intérprete percibe para la creación de un filme modelo, luego es necesario ordenar los campos semánticos sobre la película guiados por esquemas y modelos heurísticos o de resolución de problemas. En nuestro caso

¹⁷⁵ Bordwell, D., *El significado del...* p.125.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p.126.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p.136.

es el llamado ojo de buey ya que al igual que el campo semántico de conjunto nos ayuda a responder la pregunta, ¿Cuál es tema de la película?:

Un conjunto es un campo semántico en el que los elementos tienen una superposición semántica y un bajo grado de contraste implícito. Ejemplos léxicos serían los sinónimos (bajada/descenso) y los términos homólogos (nublado/brumoso). Mentalmente, estos campos pueden estar organizados como relaciones de identidad, como relaciones de «parecido familiar», o como relaciones entre núcleo y periferia. En la interpretación cinematográfica, los conjuntos son la mejor respuesta a la pregunta formulada por Brooks y Warren que aparecía en el capítulo 2: «¿Cuál es el tema?». ¹⁷⁸

Este esquema también sugiere correlaciones muy útiles: Entre el personaje y su entorno, entre su entorno y el uso de la cámara. El primer círculo por ejemplo establece el comportamiento del personaje. Luego el tercer círculo siempre incluye al segundo donde este tercer círculo se refiere a la dirección y por lo tanto es significativa en relación al decorado y las acciones del personaje. De este modo este modelo, ofrece al crítico una manera de ordenar campos semánticos sobre las cualidades estilísticas y narrativas.

Ya que sería difícil como afirma David Bordwell comprender o percibir como una historia o relato una cadena de acontecimientos fortuitos propios del cine no narrativo porque no somos capaces de imaginar relaciones causales o temporales entre los hechos por ejemplo: Un hombre sale a caminar, se pone la luna, un gato choca contra un muro. A continuación mostramos cuatro tipos alternativos de forma no narrativa, sin embargo dado que las películas que analizaremos son ficticias nos centraremos en las narraciones de ficción:

Los filmes educativos, los anuncios políticos, las películas experimentales que podemos ver en el auditorio del museo de arte local, puede que no contengan ninguna historia en absoluto. Tienen sistemas formales no narrativos. Podemos distinguir cuatro tipos generales de forma no narrativa: categórica, retórica, abstracta y asociativa. ¹⁷⁹

¹⁷⁸ *Ibidem*, p.136.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p.102.

Lo anterior se basa en los principios de mimesis y diégesis. David Bordwell, considera a Aristóteles como el fundador de la tradición mimética de la representación narrativa, y en consecuencia a Platón como el principal partidario de que la narración es fundamentalmente una actividad diegética. Así, en primer lugar, el término “ diégesis” se ha convertido en un término aceptado para referirse al mundo ficticio de una historia que crea y obedece sus propias reglas. La teoría diegética por tanto, concibe a la narración como una actividad verbal o literal en la que el propio poeta es el narrador.

En segundo lugar las teorías miméticas, conciben a la narración como la representación de un espectáculo o sea: el hecho de mostrar y reproducir hechos naturales. La narración aparece entonces en las dos narraciones como una estructura donde las partes se pueden combinar de distintas formas para dar lugar a un todo coherente. Así curiosamente mientras la diferencia se aplica sólo al modo de imitación, cualquiera de las teorías puede aplicarse a cualquier medio.

Sin embargo aunque la distinción aristotélica, nos permite comparar las dos tradiciones principales de la representación cinematográfica que conciben a la narración como representación que considera al mundo o universo ficticio de los personajes en una historia como reflejo de la realidad y sus significados. Para David Bordwell una película debería dar pie al espectador para ejecutar de manera activa una variedad definida de operaciones y no considerarlo un elemento cautivo:

Las teorías de la narración fílmica comentadas en los dos últimos capítulos tienen poco que decir respecto al espectador, excepto que es relativamente pasivo. Los estudios perspectivos tienden a tratar al observador puntualmente, considerándolo como la suma total de puntos ideales de observación que varían de plano en plano. Pero este observador es sólo «el ojo que todo lo abarca» del pasaje de Wodehouse citado al principio de la primera parte: las teorías miméticas asignan pocas propiedades mentales al espectador. De los teóricos miméticos, sólo Eisenstein permite al espectador una vida mental interesante, que incluye características tales como ciertas expectativas y alguna

capacidad de inferencia. Las teorías diegéticas, a causa de su aparente interés por los efectos narrativos, tienden también a minimizar el papel del observador.¹⁸⁰

Las obras de arte son productos culturales incluidas las películas. Como espectadores registramos los efectos del estilo y la forma cinematográfica pero no somos capaces de distinguirlos. Por consiguiente, a partir de este enfoque interpretativo se pueden hallar una gran variedad de lecturas incluso tal vez psicoanalíticas que ven en los filmes una aproximación narrativa como representación activa. El reto del análisis textual a partir de este enfoque por lo tanto consiste en desentrañar la complejidad del relato fílmico en su dimensión narrativa, estética y representacional.

3.5 Deconstrucción en las películas: Vínculos de significado.

La hermenéutica es para una película un instrumento de comprensión cuyos elementos interpretativos son las propias líneas del texto audiovisual de las que dependiendo de cada estrategia de lectura surgen fisuras o contradicciones con las cuáles el propio texto puede ser desarticulado o deconstruido en un conjunto de preguntas que intentan sedimentar la genealogía de la obra (como ocurre en crítica al formar vínculos).

Para Jacques Derrida un texto es cualquier cosa que signifique y que pueda ser interpretada. La famosa expresión: *En il n'y a pas de hors-texte* que comúnmente se traduce como “ No hay nada fuera del texto” ilustra el pilar de la filosofía de Jacques Derrida en la cual a grandes rasgos plantea la idea de que no existe una relación ontológica de las cosas y su construcción dentro del texto sino que es de acuerdo con los propios lineamientos del texto y la forma en la que el texto está construido que puede ser interpretada y que luego de las propias oposiciones que constituyen al texto puede ser deconstruido.

¹⁸⁰ Bordwell D., *Narración en...* p.29.

Derrida toma el concepto de deconstrucción (o desmantelamiento) de Martin Heidegger a partir de la construcción conceptual del juego de diferencias entre los signos. En el subtema de *El significante y la verdad* Derrida habla de la deconstrucción de esta manera:

La "racionalidad" —tal vez sería necesario abandonar esta palabra, por la razón que aparecerá al final de esta frase—que dirige la escritura así ampliada y radicalizada, ya no surge de un logos e inaugura la destrucción, no la demolición sino la des-sedimentación, la des-construcción de todas las significaciones que tienen su fuente en este logos. En particular la significación de verdad. Todas las determinaciones metafísicas de la verdad e incluso aquella que nos recuerda Heidegger, por sobre la onto-teología metafísica, son más o menos inmediatamente inseparables de la instancia del logos o de una razón pensada en la descendencia del logos, en cualquier sentido que se lo entienda: en el sentido presocrático o en el sentido filosófico, en el sentido del entendimiento infinito de Dios o en el sentido antropológico, en el sentido pre-hegeliano o en el sentido post-hegeliano. Ahora bien, en este logos el vínculo originario y esencial con la *phoné* nunca fue roto. Sería fácil demostrarlo y más adelante intentaremos precisarlo.¹⁸¹

Es así que para Derrida los significados no existen de forma natural para luego ser anclados en el lenguaje sino que el propio sistema lingüístico los produce a través de *difference* (presencia/ausencia).

Los signos tienen sus sentidos simplemente en función de sus diferencias con respecto a otros signos. De esta manera la célebre forma de análisis de Derrida consiste simple y sencillamente en demostrar como uno de los términos de la oposición (el que se quiere aislar y valorar) depende íntimamente del término que se rechaza o desvalora (los dos puntos son necesarios). En un párrafo consagrado a la diferencia, Derrida lo plantea así:

Por lo demás, es imposible que el sonido, elemento material, pertenezca por sí a la lengua. Para la lengua no es más que una cosa secundaria, una materia que pone en juego. Todos los valores convencionales presentan este carácter de no confundirse con el elemento tangible que les sirve de soporte (...) ... en su esencia [el significante lingüístico], de ningún

¹⁸¹ Jacques Derrida, *De la gramatología*, México, Siglo XXI Editores, 1986, pp. 16 y 17. Disponible en: <https://www.facebook.com/groups/898322357249919/posts/1045073012574852>, acceso: 6 de agosto de 2021.

modo es fónico, es incorpóreo, constituido, no por su sustancia material, sino únicamente por las diferencias que separan su imagen acústica de todas las demás. Lo que de idea o de materia fónica hay en un signo importa menos que lo que hay a su alrededor en los otros signos.¹⁸²

De igual manera, gracias a la dinámica de *difference* ocurre la transición de la imagen convertida en signo puesto que ocurren igual que con los sistemas metafísicos que tratan de dar cuenta en general de la esencia o fundamento de la realidad o sea que algo sea puro e idéntico consigo mismo al margen de cualquier cosa pero que en cambio el significado que consideramos puro y presente no es más que el resultado que se produce a través de un conjunto de sistemas de diferencia anterior (juego de diferencias).

Por lo tanto no se trata de destrozar los textos sino de ponerlos a prueba y por las propias contradicciones internas se desmantelan solas (oposición binaria).

En consecuencia el concepto más interesante que establece Derrida es el desmantelamiento del lenguaje pues como dice nada hay fuera del texto y esto es establecer una profunda fractura entre las palabras y las cosas. En ese sentido es que quizá podríamos aventurarnos a decir que primero “hablamos” para luego construir lo real.

3.5.1 Teoría de los signos: El sentido de una película y la transmutación de la imagen al signo

Desde sus comienzos la teoría de los signos fue objeto de estudio sobre todo por parte de los lógicos bajo el nombre de semántica general. No debe confundirse semiología y semiótica, con la semántica dado que los primeros dos designan el estudio general de los signos especialmente no lingüísticos, y la semántica, estudia el sentido de los significantes lingüísticos:

¹⁸² *Idem.*

... la lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por eso comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritmos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, etc., etc. Solo que es el más importante de todos esos sistemas.¹⁸³

La semiología fue concebida por Ferdinand de Saussure como “ la ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social.”¹⁸⁴ Saussure por lo tanto destaca la función social del signo mientras que el norteamericano Charles Sanders Peirce su función lógica:

La lógica en su sentido general es, creo haberlo demostrado, solamente otra palabra que designa a la *semiótica*, una doctrina cuasi necesaria o formal de los signos. Al describir a la doctrina como “ quasi necesaria” o formal, tengo en cuenta que observamos los caracteres de tales signos como podemos, y a partir de dichas observaciones, por un proceso que no me niego a llamar Abstracción, somos inducidos a juicios eminentemente necesarios, relativos a lo que *deben ser* los caracteres de los signos utilizados por la inteligencia científica.¹⁸⁵

Para Pierce un signo se relaciona con su objeto al tener según su segunda categoría fenomenológica y descripción ontológica: un icono, algún carácter en sí mismo por ejemplo una imagen o metáfora, un índice al tener alguna relación existencial con ese objeto (por ejemplo, los síntomas de una enfermedad), o un símbolo, al tener alguna relación con el interpretarte (por ejemplo un acuerdo o convención como un saludo). En ese sentido para Pierce en las imágenes cinematográficas también están contenidas los iconos, índices, símbolos. La función del signo consiste en comunicar ideas por medio de mensajes. Esta operación implica un objeto, una cosa del que se habla o referente (signos) y por lo tanto un código, un medio de transmisión y, evidentemente, un destinador y un destinatario:

Se puede, pues, concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social. Tal ciencia sería parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos *semiología*. (Del griego *semion* ‘signo’). Ella nos enseñara en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan. Puesto

¹⁸³ Guiraud Pierre, *La Semiología*, México, Editorial siglo veintiuno, 1960, p.7.

¹⁸⁴ *Idem*.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p.8.

que todavía no existe, no se puede decir que es lo que ella será; pero tiene derecho a la existencia, y en su lugar está determinado de antemano. La lingüística no es más que una parte de esta ciencia general. Las leyes que la semiología descubra serán aplicables a la lingüística, y así es como la lingüística se encontrará ligada a un dominio en el conjunto de los hechos humanos.¹⁸⁶

Las artes adivinatorias como la astrología o la oniromancia al igual que el cine constituyen sistemas de signos muy importantes a partir de los cuales queda encriptada nuestra cultura de manera que:

Esos sistemas son muy interesantes para el semiólogo (o interprete) en la medida en que sirven para comprender la formación y el funcionamiento de los códigos culturales.¹⁸⁷

Autores como Roland Barthes en el ensayo *La muerte del autor*, contenida en el libro *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y de la escritura*, piensa que:

De esta manera se desvela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito.¹⁸⁸

Razonamos por medio de signos y un signo es a su vez es todo objeto de la experiencia es decir los signos representan objetos por medio de interpretantes, que a su vez emiten una respuesta subjetiva de tipo emocional o sentimental.

¹⁸⁶ *Ibidem*, pp. 7-8.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p.80.

¹⁸⁸ Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Ediciones Paídos Iberica, España, p.71. Disponible en: <https://www.facebook.com/groups/248198286337427/posts/573894187101167/>, acceso: 6 de agosto de 2021.

3.6. La poesía otra manifestación de la imagen cinematográfica

El cine tradicional es una forma de arte que consiste en la creación de relatos o ideas orinales, el medio que utilizan esas ideas para expresarse son un tipo especial de lenguaje que:

... se construye a través de ciertos procedimientos técnicos para la composición y enlazamiento secuencial de imágenes que la entrar en contacto con la mente humana son capaces de producir en ella un significado.¹⁸⁹

El lenguaje cinematográfico es la facultad que tiene el cine de expresarse y de comunicarse con el público a través de imágenes en movimiento, articulado a su vez otros sistemas de signos. El lenguaje por lo tanto es, en relación a, y según los valores del propio cine, una herramienta que construye.

Respecto al ser humano el lenguaje es la capacidad propia del ser humano para expresar pensamientos y sentimientos por medio de palabras. En un primer momento nuestra cultura supuso que el pensamiento humano podía captar la naturaleza de lo real y expresarlo por medio del lenguaje como supone Nietzsche en *Más allá del bien y el mal*. Se supone entonces un momento originario donde las palabras y las cosas convergieron en una sana armonía y por algún motivo esa armonía se quebró (el lenguaje era pura en relación con la realidad). Así el lenguaje era un simple medio, el medio cuya función es la de expresar es decir sacar afuera y poner en circulación el sentido de las cosas (literalismo).

El hecho de que nuestros mejores músicos escriban tan mal constituye una prueba de la poca relación que tiene el estilo alemán con la armonía y con el oído. El alemán no lee en voz alta, no lee para el oído, sino que lee con los ojos, lee con los oídos tapados. Los antiguos, cuando leían -lo que ocurría muy raras veces-, se recitaban a sí mismos, y por

¹⁸⁹ Berthier, A., *loc.cit.*

supuesto siempre leían en voz alta; causaba asombro que alguien leyera en voz baja, y la gente se preguntaba para sus adentros por qué lo haría.¹⁹⁰

Sin embargo a pesar de este fenómeno lingüístico, nuestro lenguaje cotidiano con frecuencia cae en la superficialidad en comparación al lenguaje primitivo que revelaba el sentido más puro de las cosas como se usó en sus tiempos primarios, toscos, groseros y no-simbólico. Pues aunque el lenguaje aparece ante nosotros como un medio de comunicación utilizado en las relaciones cotidianas de la vida, existen otras relaciones además de las cotidianas que son muchos más complejas y en las que se emplea otro tipo de lenguaje, Martin Heidegger recordando a Goethe las llamaba relaciones profundas y dice del lenguaje:

En la vida cotidiana nos conformamos con un uso precario del lenguaje porque solo nos referimos a relaciones superficiales. Pero en la medida en que se trata de relaciones profundas, interviene otro tipo de lenguaje: el poético.¹⁹¹

Según Heidegger, el lenguaje poético desase toda posibilidad dada, diluye las palabras, los gestos y los modos de pensar que son habituales y que por lo tanto se abren a una sensibilidad superior. Así también lo creía Platón:

Los buenos poetas, tanto épicos como líricos, compusieron sus bellos poemas no por arte sino porque estuvieron inspirados y poseídos...no hay invención en ellos, sino que hasta que han sido inspirados han perdido el sentido y su mente ya no está en ellos...¹⁹²

La poesía por lo tanto, debe ser entendida como una locura divina, como una posesión de las musas y, en ese sentido el acto de la interpretación tiene que ver más nuestra vertiente sentimental o más precisamente con ese estado de vacío sentimental (estado mental) del que hablaba Miyamoto Musashi en el *libro de los cinco anillos* que consiste en el caso particular del tema del libro, sobre el camino

¹⁹⁰ Nietzsche, Friedrich, *Autores Selectos: Friedrich Nietzsche (El Anticristo)*, México, ed. Tomo, 2012, p.359.

¹⁹¹ *Martin Heidegger: Im Denken unterwegs*, documental de Richard Wisser y Walter Rüdell, Südwestfunk, NeskeProduktion (44:00min.),1975.

¹⁹² Platón, *op.cit.*, p. 534.

de la estrategia militar para combatir con libertad y de forma natural, donde se razona lo aprendido y uno se separa de esa razón libremente. En consecuencia la realidad cinematográfica entendida como un río dinámico, no puede ser comprendida lógicamente, sino que ha de ser captado por nuestra sensibilidad. El hecho de que el lenguaje cinematográfico está en el dialogo significa que el espectador mantiene una discusión no verbal con el fenómeno que nosotros llamamos cine por lo tanto el lenguaje cinematográfico habla. Guiraud Pierre lo formuló así:

Podemos distinguir dos modos antitéticos de la experiencia y dos tipos de códigos semiológicos correspondientes: la experiencia lógica y la experiencia afectiva o estética: “ la primera concierne a la percepción objetiva del mundo exterior, cuyos elementos son abarcados por la razón en su sistema de relaciones. La segunda corresponde al sentimiento íntimo y puramente subjetivo que emite el alma frente a la realidad” . La expresión estético no se aplica aquí simplemente a lo bello, sino también a lo concreto, a lo sensible. En su forma pura el signo lógico es arbitrario y homológico en la medida en la media en que significa forma y no la “ sustancia” , el signo estético es por otra parte icónico y analógico. “ Las artes son modos de figuración de la realidad y los significantes estéticos son objetos sensibles. Hablar de “ pintura abstracta” no tiene sentido pues toda pintura es concreta.¹⁹³

Para los románticos la palabra poética y no la palabra científica es la última, lo que sería la realidad y la transformación de la realidad y por lo tanto como hemos visto en los capítulos anteriores la metáfora que surge del lenguaje poético no es una simple figura del lenguaje sino que es también el cimiento constitutivo del lenguaje, en las que se desvela lo no dicho de las obras de arte (inagotables). Así, el lenguaje crece merced a las metáforas, puesto que en una metáfora hay siempre dos términos, la cosa que se describe y la cosa o relación empleada para elucidarla así conforme la cultura humana va adquiriendo complejidad, la metáfora es la función principal en la generación de un lenguaje nuevo:

¹⁹³ Guiraud, Pierre, *La semiología...* p.88.

Al emplear un término propio de una cosa para describir otra debido a cierta similitud entre ellas o entre sus relaciones con otra cosa, es como se construye el lenguaje.¹⁹⁴

En ese sentido la poesía parece ser un testimonio de estas metáforas:

Los primeros poetas fueron dioses. El lado-dios de nuestra antigua mentalidad, al menos en ciertos periodos de la historia, habló siempre o casi siempre en verso. Esto significa que hubo un tiempo en que la mayoría de los hombres, a lo largo de todo el día, oían poesía (de alguna especie) compuesta y hablaba en el seno de sus propias mentes.

Se trata, por supuesto, de un testimonio del todo inferencial. Significa que todos aquellos individuos que en la edad consciente siguieron siendo bicamerales- es decir que su cerebro tenía dos cámaras incomunicadas entre sí: el hemisferio derecho y el hemisferio izquierdo-, cuando lo que hablaban provenía del lado divino de sus mentes, era en verso. Obviamente, las grandes epopeyas de Grecia eran poesía. Los antiguos escritos de Mesopotamia y Egipto sufren el velo de nuestra ignorancia de cómo se pronunciaban esas lenguas; pero según lo que colegimos por su transliteración, cabe afirmar que esos escritos también estuvieron en verso. En la India, la literatura más antigua son los *Vedas*, dictados por los dioses a los profetas, y también son poesía. Los oráculos hablaban en verso. De cuando en cuando, se escribió lo dicho por el de Delfos y por otros más, y todos los que han llegado a nosotros, no como frases aisladas, sino como algo más, están en hexámetros dactílicos, el mismo de las epopeyas. Y también los profetas hebreos, al transmitir las palabras de Yahvé, lo hacían casi siempre en poesía, pero sus escribas no conservaron sus dichos en verso.¹⁹⁵

El universo de la comprensión de una película, es decir la comprensión estando condicionada por las imágenes de las que brotan las palabras y lo que se refiere a su sentido se encuentra en la estructura especulativa de su propio lenguaje de manera que únicamente el momento del entendimiento, podemos ubicarlo a partir de este mismo lenguaje. Pues como también afirmaba Gadamer solo en la medida en que se usa el lenguaje en una situación de diálogo en la que se oye tal cosa y se dice tal cosa solo entonces y solo en ese momento luminoso es que puede tener

¹⁹⁴ Arjona Iglesias, Marina / Arriaga Campos, Ricardo / Rodríguez Guerra, Fernando, *Juegos literarios y lingüísticos*, México, Editorial Edere, 2004, p. 46, (cit. por Jaynes, Julian, *El origen de la conciencia en la ruptura de la mente bicameral*, pp.50-51).

¹⁹⁵ *Ibidem*, pp.41-42.

lugar el entender. Comprender por lo tanto significaba para Heidegger al igual que para Gadamer aceptar la entrada a otro orden o espacio de sentido y de ser.¹⁹⁶ Por lo tanto dado que el universo poético en toda obra de arte y particularmente en todo cortometraje se hace comprensible a través del lenguaje cinematográfico caracterizado por la imagen en movimiento no hace falta ser un genio como Martin Heidegger para apreciar la importancia de su intensión creativa basta con saber apreciar y por lo tanto el cine es un lugar privilegiado para pensar.

3.6.1. Breve anatomía de los sentimientos: La sensibilidad de las personas en la actividad interpretativa

La poesía y el pensamiento son los únicos que pueden darle realidad al ser. Pues como afirma George Steiner:

Esencialmente pensar no es analizar sino “memorar” (*Denken ist Andenken*), es decir recordar los vestigios dispersos del ser. Este entender hacia, del espíritu del intelecto y del oído, es el que la Anunciación de Fra Angélico en San Marcos expresa en forma extraña casi sobrenatural en el que “*el pensamiento está presente en lo más profundo*”, lo que implica no sólo a la mente, o al cerebro, sino mucho más; implica a lo que el gran místico Meister Eckhart llamó *das Seelenfünkeln*, “la pequeña chispa o el ascua viviente del alma” y lo que Heidegger llamará “corazón”. En ese sentido el Cor, *cordis*, que significa “corazón”, es esencial en el proceso o acto de “re-cordar” que inspira, y que enciende el pensamiento auténtico.¹⁹⁷

De manera teórica podemos decir que los sentimientos y las emociones se encuentran diferenciadas entre sí por las relaciones diferentes que ambos tienen con la conciencia y con los procesos psicológicos superiores: los sentimientos parten de las ideas abstractas y el pensamiento dirigido de forma consciente, mientras que las emociones no. Esta comunicación con los sentimientos se puede

¹⁹⁶ Steiner, G., *op.cit.* p.59.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 202.

hacer principalmente de dos maneras: directamente o a través del “ lenguaje” . El diccionario del español de México lo define de la siguiente manera:

1) Estado mental producido por la percepción de alguna cosa alegre, triste, tierna, molesta, etc. en la persona que lo experimenta: un sentimiento de culpa, un sentimiento de respeto, un sentimiento de frustración, un sentimiento de dolor, un sentimiento de entusiasmo, un sentimiento de compasión, un sentimiento de amor.

2) Capacidad que tiene alguien para manifestar esos estados mentales: cantar con sentimiento, hablar con sentimiento.¹⁹⁸

Como podemos ver los sentimientos son un estado mental de la conciencia cuya función afectiva es la de provocar o crear micro fracturas; puesto que la emoción al ser la primera reacción que experimentamos frente a un estímulo y que tiene que ver con el sistema límbico¹⁹⁹ y dado que los sentimientos responden a un estímulo, es decir son la respuesta de una emoción, podríamos también entenderlos como una respuesta interna que nos indica si la situación que estamos viviendo o experimentando está en armonía con nuestra esencia más pura, es decir los sentimientos son un indicador interno que nos revela otra forma de experimentar las cosas. Pues como ya habíamos visto antes para Kant el sentimiento sensible es la que capta las “ sensaciones” que nos afectan a nivel de la conciencia y al mismo tiempo que construye sensaciones nuevas:

Las diferentes sensaciones de contento o disgusto descansan, no tanto sobre la condición de las cosas externas que las suscitan, como sobre la sensibilidad peculiar a cada hombre para ser grata e ingratamente impresionado por ellas.²⁰⁰

Esto quiere decir que, si queremos crear un puente emocional (comunicación) con nuestra mente debemos seguir el camino que marcan los sentimientos. De esa

¹⁹⁸ “ Diccionario del Español de México” , El Colegio de México, 2021. Disponible en:<http://dem.colmex.mx/>, acceso: 21 de octubre de 2021.

¹⁹⁹ *Antonio Damasio: La búsqueda por comprender la conciencia*, dirección y producción TED Talks, Youtube (18:42 min.), diciembre de 2011. Disponible en: https://www.ted.com/?fbclid=IwAR3mtPzKLxyXbnDRGQE6KqRM4ZrqFqOK1Baog5JPX9E1_RBjX4SH8hDTDHI, acceso: 9 de mayo de 2018.

²⁰⁰ Kant, Immanuel, *op.cit.*, p.15.

manera los sentimientos humanos juegan un papel importante dentro de la interpretación hermenéutica, incluso dentro de la interpretación de películas.

Sin embargo aunque los sentimientos son infinitamente más complejos e igual de profundos que los principios de la experiencia artística, a partir de ellos podemos ejemplificar la extrema dificultad a la que nos enfrentamos al tratar de localizar la fuente de la existencia expresiva al entenderlos como un puente o vínculo creativo con el pensamiento auténtico que Martin Heidegger llamaba corazón. Dado que los sentimientos son el modo en el que nos relacionamos con la vertiente emocional de nuestra mente, las narraciones que establecemos sobre ella y el modo en el que respondemos ante estas situaciones o accidentes de la experiencia.

3.7. Parte 1. Preparación de la crítica Interpretativa (Elaboración de significados): Beer by Charles Bukowski (2016)

Cerveza (*Beer*) es un poema del escritor norteamericano Charles Bukowski (1920-1994). Este poema refleja sin ambigüedades los altibajos del autor con el alcohol un tema que le permitió explorar algunos de los aspectos más alucinantes de la vida. Charles Bukowski fue un escritor y poeta de origen alemán nacionalizado estadounidense. A lo largo de su obra literaria se caracterizó por utilizar un lenguaje agresivo y una temática marginal con frecuencia obscena y violenta. Así mismo elaboró una obra singular entre cuyos títulos destacan: *Love is a Dog from Hell* que contiene el poema en el que está basado este cortometraje.

Proposición (hipótesis):

- La vida del protagonista no tiene sentido sin la cerveza (absurdo/sentido).
- La cerveza es una excusa personal para celebrar su decadencia (placer/insatisfacción).
- Este poema es un retrato del estilo de vida de un nihilista o sea un sin estado presente. (nihilismo/propósito).

Campos semánticos:

La hermenéutica es un arte que cuya finalidad es interpretar, traducir y explicar, así en este punto se identifican elementos significantes dentro de la película.

Placer/insatisfacción.

Sentido/absurdo.

Negación/Motivación.

Modelo Textual (ojo de buey):

Personajes:

Charles Bukowski: Aunque el cortometraje se desarrolla en forma de animación 2D, el personaje que desencadena las acciones del narrador es un fiel retrato de Charles Bukowski quien como he dicho antes es el autor del poema.

Mundo diegético (circunstancias diegéticas de su entorno):

La sala del hotel de Bukowski: Si bien el cortometraje es la versión animada de un poema y por lo tanto más que una construcción escénica tradicional hace uso de las metáforas visuales y abstracciones en un tono hostil y meloso, el lugar donde se desarrolla la historia es el cuarto de un hotel puesto que ahí y en sus recuerdos (su mente) es donde ocurren las acciones.

Ciudad decadente: La ciudad como instrumento narrativo de contraste es el otro elemento que forma parte importante del entorno diegético del relato mismo que se ve reforzado por el sonido ambiente de los pellizcos metálicos de edificios y que en relación con la sala del hotel y en contraste con la mente de Charles Bukowski forman el cuerpo del relato.

Representación no diegética (principalmente encuadre, cambio de plano y sonido no diegético):

Cámara: Animación 2D. Las películas de animación se crean formando la ilusión de movimiento en la pantalla mediante la escena de dibujos, figuras de arcilla, imágenes creadas por ordenador en un monitor u otros objetos e incluso existe un tipo de animación que se crea pintando directamente en la tira de película. En este caso el cortometraje es de animación 2D por ordenador.

Música: No hay música de ambientación únicamente sonido ambiental y la voz de David Wayne Callahan en la narración. Con frecuencia, la eliminación de las voces de los actores originales suprime un importante componente de su interpretación. Por lo tanto la gente que estudia las películas prefiere los subtítulos porque las

voces dobladas tienen por lo general un ligero sonido de estudio. En este caso aunque el cortometraje no cuenta con la voz de Charles Bukowski, David Wayne Callahan hace un gran trabajo al interpretarlo.

Interpretación cinematográfica (elaboración de significados):

El cortometraje está basado en el poema Cerveza del libro *El Amor es un Perro del Infierno (Love is a Dog From Hell)* del que también se adaptó una película largometraje. Superficialmente el cortometraje aparenta ser una oda a la cerveza,



La poesía está hecha de imágenes, aunque es poco habitual verla trasladada a un lenguaje icónico como con este poema de Bukowski. Foto tomada de: <http://www.nerdo.tv/work/beer-by-charles-bukowski/>

aunque después de reflexionar un poco a partir de su construcción narrativa en profundidad podemos notar que el cortometraje que tiene la construcción estética de un anuncio comercial. Es el retrato no tanto de un hombre solitario que vive en un mundo decadente y sombrío sino más bien la descripción caótica de ese estado de vacío

emocional que propugnan la ausencia de convicciones auténticas que encarnan los nihilistas. El protagonista vive aferrándose a lo que él cree que es lo único que tiene sentido en su vida: la cerveza.

División.

La segmentación muestra que se trata de un cortometraje de animación narrativa tradicional que se apoya en las figuras retóricas subjetivas. Las partes 2, 4, 6 y 7 enfatizan el argumento de la película original, pero las partes 1, 3 y 5 funcionan principalmente para introducir la película en contextos existencial. Cada parte está llena de analogías y bromas más o menos pesadas hacia el autor e interrupciones de los propios elementos visuales. Con respecto a esto podríamos recordar la noción de cortometraje publicitario y del cortometraje Zen de Saara Cantell:

Primera parte: Introducción con letras de neón, título de la obra y origen de la producción.

Segunda parte: La voz del narrador que carece de la magia de Bukowski quien también narraba algunos de sus poemas como el genio de la multitud, recordemos que la obra original está en inglés. Expone la primera idea o noción narrativa en una animación donde predomina el negro y la voz del narrador reconstruye la situación dice; “ no sé cuántas botellas de alcohol consumí esperando que las cosas cambiarán” .

Tercera parte: Música diegéticas o sonido de ambientación recrean la atmósfera urbana, camiones y lo que da la impresión de ser luces artificiales. Dice: “ no sé cuánto vino, whisky y cerveza principalmente cerveza consumí esperando su respuesta” .

Cuarta parte: Beer continúa su narración de nuevo en una animación en la que se impone la oscuridad y que predomina en toda la película en contraste con las pinceladas de luz de los colores que dan la impresión de textura física. La atmósfera es construida con el sonido, el sonido cumple una función narrativa que es la de no perder la atmósfera de decadencia. Dice: “ esperando que el teléfono sonara, esperando sus pasos y el teléfono nunca suena y los pasos no llegan hasta mucho después” .

Quinta parte: En un plano subjetivo que parece la barriga de Charles Bukowski en el que predomina la verde menta (a lo largo de las películas habrá solamente cuatro colores, el negro como base, el blanco, la verde menta y finalmente el rojo y el amarillo alternativamente), además de las figuras sin demasiados detalles más parecidas a la esencia de las cosas mismas. Dice: “ vomito mientras ellas siempre llegan frescas, una figura femenina aparece de la nada y le dice: pasaran tres días antes de que puedas cogerme” .

Sexta parte: Figuras abstractas vivientes de chicas como en un cuadro de Picasso. Bukowski habla sobre las chicas y su figura y principalmente sobre lo vanidosas que pueden llegar a ser, pero en este caso la animación no hace justicia al texto lo que se justifica por la interpretación personal de los autores, pues el problema que tiene no es con ellas sino con todo el mundo. Escena 9 (puntos simbólicos y de inflexión).

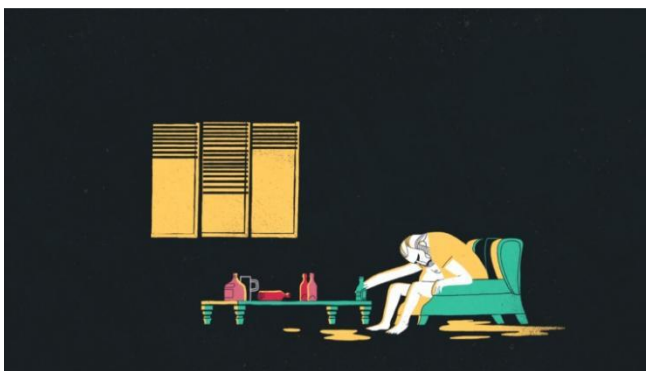
Séptima parte: “ Pero hay cerveza” ; dice el narrador y esta parte existe justo después de cortar la línea del poema que es el que le da sentido a todo el relato.

Octava parte: Se resuelve la narración la música suena en la radio y considero que esta última parte del cortometraje, la analogía subjetiva que emplean los animadores para describir una situación no física sino emocional es la que le hace justicia a toda la animación. En el poema original las paredes se contraen y la animación describe una atmósfera líquida que también es brillante.

Parte 2. Aplicación de la crítica interpretativa: Anuncio estético de un vacío comercial

La celebración íntima de la decadencia o sea el retrato del estilo de vida de un nihilista (casi como un capricho), queda de manifiesta en la composición estética de los planos y los objetos en la animación del cortometraje. Las luces de neón color cereza como lápiz labial o el sonido de una botella destapándose y por supuesto el poema que aparecen ante el espectador como un momento zen.

Existe una amplia gama de posibilidades para el cine de animación puesto que la



Charles Bukowski, visto desde la mirada artística de Nerdo. Foto tomada de: <http://www.nerdo.tv/work/beer-by-charles-bukowski/>

animación proporciona un control absoluto de la puesta en escena en dónde el cineasta puede diseñar y dibujar prácticamente cualquier cosa ya sea algo real o algo que proceda estrictamente de su imaginación. Por lo tanto es

importante aclarar que dado que el audio original es inglés y que

este cortometraje está basado como he dicho antes en un poema, es importante revisar la opinión de David Bordwell sobre cómo influye el doblaje en el trabajo original de una película o director de cine:

Con el doblaje, todos los problemas habituales de traducción se multiplican debido a la necesidad de sincronizar palabras concretas con movimientos específicos de los labios. Y lo que es más importante, con los subtítulos, los espectadores tienen acceso a la banda sonora original. Al eliminar la banda de diálogos original, el doblaje simplemente destroza parte de la película.

La eliminación de las voces de los actores originales suprime un importante componente de su interpretación. Como podemos notar al doblar una película se crea una especie de ruido, y en un sentido purista se genera una versión alterna de la película.²⁰¹

De esta manera podemos establecer que el cortometraje es la ilustración de un poema. Sin embargo, dado que este cortometraje no formó parte de un programa o doblaje comercial original podemos apreciar el audio y la traducción tal como es, de manera que no hay ruido o versión alterna, aunque sí la interpretación acústica del mismo. Ahora bien, este no es un poema dulce ya que los poetas malditos como Charles Bukowski parecen en principio llamarle poesía al hecho de destripar las vísceras y sacar lo peor que uno tiene dentro, por ejemplo en uno de los fragmentos más representativos de la confusión es cuando dice el alcohol es solo para los hombres: “ Una mujer dura más vive siete años y medio más que el macho, y toma muy poca cerveza porque sabe que es mala para la silueta” .

Sin embargo también como hemos visto gran parte del tema del cortometraje se centra en la decepción del protagonista y lo que aparenta ser un poema depresivo de rock, (que podría parecer uno más de entre tantos videos que nos proporciona el *feed* de *youtube*, *instagram* o *facebook*) pero que en realidad nos daremos cuenta que no se trata de un homenaje a la decadencia o la vida estética narcisista, sino al extravío y destrucción interior de nuestro protagonista que se encarna en la cerveza.

Aunque no existe esta escena dentro del cortometraje esto queda claro en un fragmento del poema original que falta en esta película e ilustra la esencia del relato, es decir lo que él cree que es lo único que le da sentido a su vida: el alcohol: “ Bolsas y bolsas de botella vacías y cuando levantas una, las botellas caen a través del fondo mojado de las bolsas de papel, rodando, tintineando, derramando ceniza gris húmeda, y restos de cerveza, o las bolsas caen a las 4:00 am de la mañana produciendo el único sonido de la vida. Cerveza” o en inglés:

²⁰¹ Bordwell, D., Thompson, K., *El arte...* p. 331.

“ sacks and sacks of empty beer bottles and when you pick one up the bottle fall through the wet bottom of the paper sack rolling clanking spilling gray wet ash and stale beer, or the sacks fall over at 4 a.m. in the morning making the only sound in your life. Beer” ²⁰²



De manera que el protagonista al embrutecerse con cerveza lo que hace es negarse la pregunta por el ser obteniendo así placer del

En el poema original las paredes se contraen, sin embargo esta animación describe una atmosfera liquida que también es brillante. Foto tomada de: <http://www.nerdo.tv/work/beer-by-charles-bukowski/>

dolor pero también paradójicamente en la cerveza con la cual esperaba mitigar su dolor se encuentra la llave que lo invita a entrar en un círculo vicioso el dolor que le produce la soledad pues como afirma George Steiner:

Si no hay ningún criterio biológico que nos permita elegir el ser proyectados o no en el ser, sí existe en cambio un criterio ontológico y uno ético: se puede elegir la inautenticidad y el “ estado de uno” hasta la muerte. ²⁰³

Expresarse con honestidad es la condición de toda empresa vital personal autentica y su más íntimo acontecimiento. Nuestro ser implica necesariamente la posibilidad de no ser auténticamente, de manera que el dolor nos enfrenta a la pregunta ontológica de nuestra existencia con el agravante paradójico de que existencialmente hablando no se es nunca, sino que debemos asumir nuestro ser y llevarlo a su más plena realización. Pues cuando nada nos sacia por no encontrar una razón trascendente que de sentido a la vida, ¿no es lógico acabar con ella?

²⁰² Bukowski, Charles. *Love is a Dog from Hell*. Editor digital: IbnKhalidun ePub baser1.5, p.91. Disponible en: https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbmVhdGlvbnBkZm1pc2xpYnJvc3BkZjIwMTZ8Z3g6NDkzMTYyMWQ5NTBjOTk3Yg&fbclid=IwAR2Tv7n-h3A6Q1C40sC5DgwKj-OYcQK5_kfvDw0QsG8-ds3DYm26sp4iXgk, acceso: 6 de agosto de 2021.

²⁰³ Steiner, G., *op. cit.*, p.175.

Aunque como nos muestra este cortometraje el precio que se tiene que pagar para no suicidarse en un mundo vacío es conformarse con que nuestro horizonte vital se reduzca únicamente a la cerveza de nuestro fin de semana y por lo tanto aguantar y reducir nuestras aspiraciones.

Conclusión.

El arte es medicina y Bukowski es un gran creador a pesar de que no haya escrito poemas de amor y puestas al amanecer. Podemos tener la impresión de que el autor intenta que lo odien todo el tiempo aunque esto aparenta serlo únicamente si nos quedamos en la línea de flotación del poema sin ir más allá de las imágenes mentales de la orina, la suciedad, la decadencia, la gente ebria y los puteros.

Pues, aunque no es condescendiente con los demás, sin embargo, la animación hace un excelente trabajo al ilustrar como el autor original de este poema es un provocador genuino aun en sus molestos delirios paranoicos como dándole un sermón a todos aunque no lo quieran.

3.8. Parte 1. Elaboración de significados (Proceso de la crítica Interpretativa): Los amorosos (2007)

José Luis Solís Olivares es un académico y artista interdisciplinario de literatura, ciencias de la comunicación y arte mexicano.²⁰⁴ Se graduó en la Licenciatura de Ciencias Jurídicas por la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma de Nuevo León (1990) y se ha desarrollado principalmente como escritor, fotógrafo, director teatral y director cinematográfico.

Proposición (hipótesis):

- Los vagabundos amorosos le dan sentido a la vida del protagonista (estímulos/ flujo manantial).
- Las relaciones amorosas son tortuosas, sin embargo, la imperfección y autenticidad del vínculo amoroso de los vagabundos es especial (vinculo afectivo/fragmentación desunión).
- Todos los personajes están en busca de alguna motivación que les de algún sentido a sus vidas (iluminación/oscuridad).

Campos semánticos:

La hermenéutica es un arte que cuya finalidad es interpretar, traducir y explicar, así en este punto se identifican elementos significantes dentro de la película:

Estímulos/flujo manantial o nirvana.

²⁰⁴ “ Enciclopedia de la literatura en México (ELEM): José Luis Solís Olivares” , *Fundacion para las letras mexicanas (f,l,m)*, 2020. Disponible en: <http://www.elem.mx/autor/datos/126973>, acceso: 21 de junio de 2020.

Vínculo amoroso/fragmentación desunión.

Iluminación/oscuridad.

Modelo textual (ojo de buey):

Personajes:

El periodista (Jorge Bortolussi): Más que un periodista parece un oficinista sin personalidad, un hombre promedio trabajando en algo que desde hace algún tiempo nos da la impresión de no tener sentido y viviendo en una desapasionada (sin amor) relación con su esposa.

La esposa del periodista (Morena González): Aparece en muy pocas escenas, al inicio para dimensionar la frialdad de la relación que lleva con Jorge Bortolussi y al final para contrastar el anhelo de una pasión despersonalizada.

Pareja (Ernesto Cruz): Un vagabundo que solamente tiene sentido junto a su pareja pues representan la anarquía y el amor a la vida al estilo de Diógenes de Sinope.

Pareja (Yolanda Salinas): Es la pareja vagabunda de Ernesto Cruz, aunque al igual que su pareja dentro del relato del cortometraje representa la libertad absoluta, es difícil empatizar pues el desempeño actoral queda un poco desarmonizado.

Vagabundo/asesino (César Cubero): Aunque todo el elenco parece desempeñar sus papeles un nivel de tensión muy personal casi en demérito del cortometraje, el vagabundo que termina por matar a los amorosos es brillante, aunque no tiene muchas líneas, pero lo crudo del maquillaje y su disposición en escenarios blancos destacan su actuación.

Mundo diegético (circunstancias diegéticas de su entorno):

La ciudad de Monterrey: Todas las acciones que ocurren dentro de la ciudad; ocurren durante la noche probablemente para destacar los arquetipos de decadencia que se asocian a las ciudades, además las luces artificiales destacan brillantemente el vacío que pretende plasmar el relato.

La habitación de casados: La habitación es gris rellena de una interpretación aún más gris que destaca la frialdad de la relación de Jorge Bortolussi y Morena González

La redacción y el Callejón: El blanco del interior de la redacción como si fuera un hospital o una morgue recrean efectivamente la narrativa visual que ocurre como hemos dicho anteriormente para reforzar la composición estética con luz artificial.

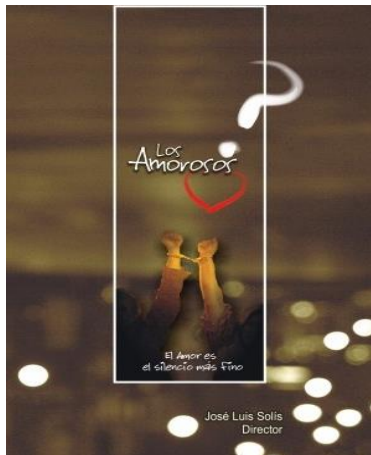
Representación no diegética (Principalmente encuadre, cambio de plano y sonido no diegético):

Cámara: Sigue una narración ficticia tradicional.

Música: Solamente al inicio y el sonido ambiental. La música no destaca, pero la iluminación sí.

Interpretación cinematográfica (elabación de significados):

En este cortometraje un fotoperiodista lleva una vida desapasionada y aburrida.



Hasta que conoce a dos vagabundos que la gente llama los amorosos y que parecen llenar su vida de pasión y la obsesión de inmortalizarlos en fotografías. Ellos representan todo lo que él no es o todo lo que él no tiene; libertad, “ amor” y pasión.

Los vínculos amorosos son una tortura y dada su naturaleza contingente están llenos de problemas. Sin embargo, en este pequeño mundo de callejones, violencia y mentiras estos vagabundos se resisten a aceptar el poder material, la autoridad moral y la presión de hombres, como dos mosaicos resplandecientes en el pavimento y del resto de la masa que son los delincuentes.

Es de esta manera como nuestro protagonista se recupera de la desconfianza que siente hacia los demás pues como deja entrever el cortometraje la perfección no existe y todos tenemos un lado oscuro.

División:

La segmentación muestra que se trata de una película narrativa ordinaria. Las partes 2, 3, 5 y 6 enfatizan el argumento de la película original, pero las partes 2, 5, 6 y 8 funcionan principalmente para introducir la película en contextos existenciales, que va acompañada de guiños a la decadencia progresiva de los personajes. Con respecto a esto podríamos recordar la noción de Saara Cantell de cortometraje como metáfora:

Primera parte: Introducción, créditos; prólogo explicativo; introducción del reparto y equipo técnico. La película inicia con la marcha nupcial y un travelling encuadrando el mosaico de luces que es la ciudad. Un fotógrafo se encuadra a dos vagabundos desagradables como si no los hubiera buscado sino muy artificialmente se paran frente a él, una patrulla se detiene a su costado y los arresta al parecer sin ningún motivo.

Segunda parte: El mismo fotógrafo se presenta en una habitación estéril sentado al lado de la que parece su esposa que le pide que busque otro trabajo:

-deberías buscar otro trabajo.

- ¿para qué? Para que durmamos de noche y convivamos de día.

-para que vivas Manuel. Ahora sabemos que se llama Manuel. Escena 1 (puntos simbólicos y de inflexión).

Portada oficial del cortometraje Los
amorosos. Foto tomada de:
[https://www.filminlatino.mx/corto/los
-amorosos](https://www.filminlatino.mx/corto/los-amorosos)

Tercera parte: Manuel camina en el asfalto de las calles de la ciudad mientras observa a un grupo de travestis y lacras de la sociedad a los que se dirige mientras le pide permiso al jefe de policía que los mantiene retenidos, para poder tomarles fotos, de nuevo apreciamos una mala interpretación

actoral. De entre la masa de gente elige al primer grupo de vagabundos al que llaman los amorosos.

Un tipo que tiene una apariencia mucho más desagradable y animal que la del resto. Se para junto a la pareja llamada los amorosos para salir en las fotos. El fotógrafo lo corre de las de las tomas. Los vagabundos le piden tequila y Manuel niega sin mucha gracia la petición. Los vagos insisten en la botella mientras se besan y el fotógrafo los mira con sorpresa de niña adolescente y vemos en la siguiente escena que comienza a hablar de ellos en pasado.

Cuarta parte: Continúa la narración, la jefa de redacción le da la indicación de sus próximas fotos y principalmente sobre los vagabundos. El fotógrafo le pide información sobre algo que ha ocurrido pero que todavía no sabemos que es, la jefa de redacción se molesta entonces por su cercanía personal y le pide escribir una nota roja. Escenas 2 a 8 (puntos simbólicos y de inflexión).

Quinta parte: Aparece el fotógrafo en una especie de alcantarilla conversando y tomando fotos a los vagabundos. El fotógrafo se ha embriagado. En otra escena de la misma secuencia, en la redacción la jefa observa las fotos que ha tomado, no le gustan de nuevo pues representan, otra vez la relación íntima que guarda con los vagabundos. En otra escena de la misma secuencia les pregunta sobre su vida, de donde se conocieron y platican acerca de una casa en un puente que en el cuento *La Vida Real* (relato en el que se basa esta historia), se profundiza aún más.

Sexta parte: De nuevo con su esposa, dice: Les decían los amorosos, y pregunta la esposa: “ ..a nosotros como nos dicen.” Personalmente considero que el vínculo que guarda con los vagabundos y le da sentido a su propia vida, en la historia no termina de concretarse. En este intercambio de secuencias de nuevo vemos a la jefa preguntando por la nota y exigiéndola antes de la 5:00 am. En otra escena de la misma secuencia el fotógrafo aparece recostado sobre la cama a lado de su esposa dormida, pero con la ropa de trabajo puesta, hay una llamada y la llamada revela que atraparon a alguien por algo que al parecer tiene que ver con sus vagabundos. En la siguiente escena de la misma secuencia aparece el fotógrafo

interrogando al vagabundo del inicio que quería tomarse las fotos con los vagabundos pero que fue excluido se llama “ el popote” . Al parecer los ha matado e inmediatamente un flash back revela su arrepentimiento.

Séptima parte: El fotógrafo con el artículo y la fotografía más cursi de su selección (la foto de la primera escena) se la entrega a su jefa de redacción.

Octava Parte: Se resuelve la narración de los amorosos, su esposa con un libro en la mano, comienza a recitar el poema de “ *los amorosos*” de Jaime Sabines, escena de la ciudad del inicio. Aparece la esposa cortando una sábana, a continuación, aparece el fotógrafo recorriendo las locaciones de los lugares que había compartido con los vagabundos. Tiene un celular que deja caer entre su mano.

Parte 2. Aplicación de la crítica: Amor y psique

La historia de este cortometraje se desarrolla durante la noche una noche adornada con luces artificiales que parecen joyas perversas que provienen sutilmente de la ciudad y las patrullas, de los letreros y faros de la calle. Sin embargo nuestro protagonista vive una vida gris, esto solamente antes de conocer a los dos vagos desagradables, lujuriosos y alcohólicos que lo fascinan porque justo hasta ese momento en que aparecen por primera vez alteran el tiempo personal del protagonista y renuevan milagrosamente su amor a la fotografía acompañada ahora del misterio de esta bizarra pareja que hace que de repente ocurra algo que vale pena de observar.

Frecuentemente las relaciones amorosas son una tortura y están llenas de problemas sin embargo la imperfección y autenticidad del vínculo de los amoroso es lo que lo vuelve especial pues aunque la personalidad del protagonista es introvertida, cuando se acerca a la pareja de vagabundos descubre en ellos una especie de tranquilidad que le da sentido a su vida.

Parece fascinado con la idea de tomarles fotos y experimentar como niño nuevas posibilidades narrativas con sus tomas pues de hecho durante el breve desarrollo de la trama podemos ver como poco a poco se va relacionando con ellos mediante las fotografías este elemento narrativo de las fotos se puede apreciar con más detalle especialmente después del segundo encuentro con los vagabundos cuando conversando en la cama con su esposa de nuevo siempre de noche y en espacios cerrados al intentar definirlos el protagonista dice simplemente “ ellos eran: Era.” Esta hechizado.

Así la historia continúa justo cuando el fotoperiodista interpretado por Jorge Bortolussi personaliza su relación con sus nuevos amigos. Dice muy poco de sí mismo hace preguntas amables nos muestra siempre una sonrisa amigable, pareciera experimentar el éxtasis y la felicidad de su trabajo por primera vez porque más allá del objeto de su realización la fotografía le ofrece la oportunidad de experimentar el desafío que le presentan los vagabundos o sea profundizar en su vida encarnada en su nueva pasión la fotografía como una ascua de color en su miserable vida gris.



Ahora todos por un instante ya no son nihilistas y sin embargo al

Jorge Bortolussi (el periodista) manipula su cámara mientras observa por primera vez a " los amorosos" . Foto tomada de: <https://www.filminlatino.mx/corto/los-amorosos>

mismo tiempo parecen disfrutar de una relación *voyerista* que a todas luces pareciera ser difícil y dolorosa pero que en cambio es dulce y autentica puesto que no importa tanto el placer y el sufrimiento sino la experiencia de tener al menos una vez una vida plena de sentido.

En la secuencia final de este cortometraje (construida con luz artificial quizá para enfatizar la misma autenticidad de la relaciones amorosas modernas), por segunda y última ocasión nos encontramos con el vagabundo de aspecto animal llamado el popote quien aniquila por completo la nueva vida que ha descubierto nuestro protagonista llena de pasión debido a su negligencia profesional, por ser un poco egoísta hacia con él y concentrarse en lo que había brotado de las grietas del destino; estos vagabundos desagradables, puercos e ignorantes, pero dulces y auténticos, y regresa a la nada escarlata y el ciclo se repite así como lo dijo el escritor chileno Roberto Bolaño donde la poesía es un gesto del adolescente frágil que apuesta lo poco que tiene por algo que no se sabe muy bien qué es y que generalmente pierde.

Ahora el periodista como los vagabundos se resiste a aceptar la presión de la sociedad representada en su jefa de redacción ya que justamente después de que



Jorge Bortolussi (el periodista) alcanza la iluminación sentimental, mientras hace fotografías. Foto tomada de: <https://www.filminlatino.mx/corto/los-amorosos>

el absurdo de la vida lo ha impulsado a llenar su vacío con cosas materiales también lo ha orillado hacia un hartazgo que lo ha dejado aún más vacío, cansado y sin respuestas, así este periodista se queda solo con la depresión y su

interior consciente del absurdo con el agravante de volver el también a la nada sin la compañía de sus vagabundos.

Conclusión.

El cine parece ser la ventana ideal para expresar analogías que nos ayuden a entender lo que puede significar el vacío existencial en la vida de una persona. De igual manera en este cortometraje se ponen constantemente a prueba la profundidad de los vínculos afectivos de las relaciones humanas. Todos los personajes tienen dificultades para entablar una relación íntima y personal excepto los vagabundos y por el contrario parecen comparables a estrellas negras puesto que al igual que estas un vacío interior que proviene de sus vidas genera un campo gravitacional que deglute cualquier atisbo de luz y atrae toda su voluntad hacia ellas.

Cinematográficamente evalúa la coherencia intelectual de los vínculos afectivos buscados signos de hipocresía. Investiga los rincones más dudosos de nuestra mente prestando una despistada atención hacia los detalles por medio del relato para comprobar si la pasión es lo bastante fuerte para mantener nuestro interés.

Esto lo podemos apreciar en la parte final de este cortometraje donde se relata la esencia del mismo cuando después de recitar el poema *Los amorosos* de Jaime

Sabines que también da el título a esta obra, podemos apreciar un amor frágil y vulnerable casi de adolescente en la que al intentar buscar el sentido de la vida en una sociedad hipernarcisista se nos invita a participar del sin sentido imperante en un camino que es en vano ya que en la estación final se agazapan la vacuidad y los gusanos de la angustia.

3.9. Parte 1. Elaboración de significados (Proceso de la crítica Interpretativa): La Leche y el Agua (2006)

Celso Ricardo García estudió la licenciatura en Ciencias de la Comunicación en la Universidad Jesuita de Guadalajara (ITESO), México. Su cortometraje *La leche y el agua* (2006) participó en el 4° FICM y obtuvo 22 premios nacionales e internacionales entre ellos: Mejor cortometraje mexicano en el 21° Festival Internacional de Cine en Guadalajara (FICG); una mención honorífica en el 10° Festival Internacional de Cine Latino de los Ángeles (LALIFF por sus siglas en inglés); una mención especial en el 28° Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, en La Habana, Cuba; un premio especial del Jurado en el 4° Festival Internacional de Cortometrajes Asiana (AISFF por sus siglas en inglés), Japón; y Mejor Cortometraje en el 32° Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España.²⁰⁵

Proposición (hipótesis):

- La existencia falsa cobra sentido en relación a la muerte que representa la vaca Ludovika (existencia falsa/conquista o realización).
- El tiempo es una medida de la existencia (el tiempo encarnado/la nada).

Campos semánticos:

La hermenéutica es un arte que cuya finalidad es interpretar, traducir y explicar, así en este punto se identifican elementos significantes dentro de la película:

²⁰⁵ “ Directorio de Realizadores Mexicanos FICM: García, CelsoRicardo” , *Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM)*, 2019. Disponible en: <https://www.directoriorealizadoresfcm.com/realizadores/garciacelso/>, acceso: 25 de diciembre de 2019.

- Existencia falsa/conquista o realización.
- El tiempo encarnado/la nada.

Modelo textual (ojo de buey):

Personajes:

Esposo (Ramón Durán): El recuerdo de Tara Parra, el lazo sentimental con este mundo.

Niño (Julio Emiliano Garza): Aparece en una pequeña escena para destacar la inmensidad del páramo donde habitan los dos, el niño y la protagonista

La dulce ancianita en el camión (Socorrito Gutiérrez): Aparece prácticamente al final del relato en una pequeña escena para destacar el absurdo de la vida, y darle un matiz cómico al cortometraje.

La vaca (Ludovika): La verdadera protagonista, ella existe en este mundo pero no ningún propósito en el, Tara Parra encuentra el sentido al perderla a ella y tratar de recuperarla.

La protagonista (Tara Parra): Todo el peso de la construcción narrativa descansa en ella, una anciana de entre sesenta y setenta años que vive en un páramo al norte de México como los que describe Juan Rulfo en sus libros.

Mundo diegético (circunstancias diegéticas de su entorno):

La casa: Más que una casa propiamente dicha, parece una choza con tintes serranos y por lo tanto rústicos, cuya función narrativa es la de destacar que en medio del páramo habita una conciencia civilizada humana.

El pueblito: Es un páramo seco como en un cuanto de Juan Rulfo.

Representación no diegética (principalmente encuadre, cambio de plano y sonido no diegético):

Cámara: Muestra una narración ficticia tradicional, los planos se centran en las distancias y la inmensidad del clima y el tiempo, con la perspectiva forzada.

Música: No hay música, únicamente sonido ambiental.

Interpretación cinematográfica (elaboración de significados):

La historia de este cortometraje gira en torno a una anciana solitaria que intenta recuperar lo último que le queda en la vida: Una vaca.

En este cortometraje además podemos apreciar de manera natural gracias a la destacada interpretación de la actriz Tara Parra como ella (nuestro personaje principal) vive los últimos días de su vida sola a lado de su compañera en medio de un páramo mientras descubre la dulzura y experimenta la frialdad de las dimensiones de la existencia.



Portada oficial del cortometraje la leche y el agua. Foto tomada de: <https://www.filminlatino.mx/corto/a-leche-y-el-agua>

División:

La segmentación muestra que se trata de una película narrativa tradicional. Las partes 3, 5 y 7 enfatizan el argumento de la película original pero las partes 2, 3 y 4 funcionan principalmente para introducir la película en contextos narrativos. Cada parte está llena de matices de los cuentos y las fabulas. Con respecto a esto podríamos recordar la noción de Hilmar Hoffmann de la estructura dramática clásica de un cortometraje o *Kurzer Spielfilm* y de cortometraje Zen de Saara Cantell. La segmentación muestra que se trata de una película narrativa ordinaria. He aquí la división que propongo:

Primera parte: Introducción, créditos. Introducción del reparto y equipo técnico. Introducción del título. La escena comienza con un detalle de lo que parece leche contenida dentro de un balde. La anciana ordeña a la vaca. Plano general podemos ver que vive sola en una casita en medio de un desierto y su sustento proviene de la ordeña de la vaca.

Segunda parte: La anciana deposita leche en el altar de quien parece ser su marido muerto. Posteriormente se sienta a comer pan y leche a la mesa mientras que por la ventana vigila a su vaca. Escena 1 (puntos simbólicos y de inflexión).

Tercera parte: Ha pasado un día y la anciana se presenta sentada tomando el sol:

- ¿Cómo está el poso hoy?, pregunta.

- Seco, estas fueron las últimas

No hay nada que hacer se resigna a conservar su leche. Una toma del cielo nos muestra que probablemente lloverá..la anciana dormida no se da cuenta que su vaca se está comiendo su ropa tendida, la vaca huye al centro de nada, no hay glamour, la anciana le arrebató la ropa.

Cuarta parte: A mitad del sueño, de media noche a través de una ventana iluminada por la luna una corriente de aire milagrosamente ha comenzado a llover, la anciana grita desesperadamente por su vaca, detalle a la leche derramada como un presagio. La anciana vuelve a asomarse, pero no se ve nada por la transición de escenas suponemos que ha pasado un largo tiempo durante la noche gritando y gritando. Al parecer han pasado muchos días con la misma gravedad de luz nublada. Escenas 2 a 8 (puntos simbólicos y de inflexión).

Quinta parte: Aparece el sol acompañado del desagradable sonido de una mosca la anciana recorre el fango que es su patio y queda maravillada en lo que parece el nacimiento de una laguna completa y posteriormente se revela como en una desagradable escena pintoresca la vaca ha quedado atrapada en medio de un montículo de tierra. El plano general nos revela la distancia entre los personajes. La

anciana trata de razonar con la vaca, pero entonces al ver que esta no ha respondido a la gravedad del problema decide ir a por ella y rescatarla, un travelling nos revela su esfuerzo, pero es imposible su propio cuerpo envejecido es muy débil para tal propósito.

Sexta parte: La anciana parece resignada mientras observa su vaca por la ventana sentada en lo que se nos muestra como un nuevo lugar de la casa aparece una camioneta. La anciana hace señas para detenerlo, lentamente se baja la ventana de la camioneta mientras la voz de la anciana se apaga tras ver que la conductora es otra anciana, pero más frágil y pintoresca. La camioneta se marcha. Escena 9 (puntos simbólicos y de inflexión).

Séptima parte: Se resuelve la narración de la leche y el agua. La anciana por primera vez en bata blanca como de dormir aparece en escena descalza. Han pasado tantos días tan rápido que ahora está frente a la vaca muerta. La anciana se arrodilla a llorar...repentinamente se escucha un mugido. La vaca aparece de pie, ilusionada la anciana se acerca y se añade otro milagro más, su esposo aparece ordeñando a la vaca, la anciana se adentra a la laguna justo hasta el rostro y milagrosamente esta se nos muestra teñiéndose a sí misma de leche la anciana entonces se hunde cada vez más hasta hundirse completamente. Final créditos.

Parte 2. Aplicación de la crítica interpretativa: El tiempo y su vomito negro la muerte

Tara Parra y la vaca Ludovika hacen una extraña pareja de amigas cinematográficamente inteligente y entretenida. Pues aunque existe poco tiempo para la construcción sólida de una ficción que surge de sí misma en este cortometraje se hace un gran trabajo al usar la combinación de elementos místicos como instrumentos narrativos de por ejemplo la noche (que forman parte del sistema de estilo), empleada en este caso como figura retórica que al combinarla con la

vasija de leche que reposa frente a la única venta de la pequeña casa para terminar derramada, surge una nueva metáfora la del presagio, ya que en estos elementos de composición estética sumadas al desempeño

actoral podemos apreciar una atmósfera creíble de soledad filosófica que queda de manifiesta y congelada en analogías y metáforas de este tipo.

De esta manera es como, por ejemplo, mediante la composición escénica se nos relata cómo transcurren los días uno tras otro en aburrimiento sin acontecimientos nuevos representados visualmente por las ondas de calor que parecen emanar de la tierra para parecer entonces que siempre llueven esquirlas de sol al interior del cortometraje.

La lluvia (natural) al igual que la noche es la que desenlaza los acontecimientos a mitad de la trama de esta película. Sin embargo, para nuestra actriz los eventos se desencadenan cuando ella pierde a su vaca y descubre que la necesita no como su propiedad sino más bien por el vínculo afectivo que ha formado con ella y que



La vaca Ludovika pastando inocente de lo que ocurre.

Foto tomada de: <https://www.filminlatino.mx/corto/la-leche-y-el-agua>

cumple en este plano de existencia. Como es natural este vínculo afectivo lo formaban ella y su esposo pero ahora únicamente lo representa la vaca. Ya que como sabemos desde el comienzo de la película cuando Tara Parra se persigna frente al retrato de su marido interpretado por el actor Ramón Durán y le ofrenda un tarro de leche cruda, él está muerto.

Acto seguido, somos testigos de cómo ha llovido de manera solida durante días, porque hasta ese momento la única novedad había sido un niño cargando dos cubetas de agua al que la protagonista recurre para preguntarle por la suerte del pozo para finalmente una mañana descubrir gracias a la naturaleza visual del cine como la lluvia se ha detenido y ha dejado un misterioso regalo como en las novelas propias del realismo mágico pues en el patio de la choza de Tara Parra se ha formado una pequeña laguna con una breve isla en el centro de ella en la que la vaca lechera Ludovika ha quedado atrapada de pie.

Así cuando Tara trata de ir por la vaca mientras apoyándose penosamente se acerca a la naciente de esta nueva laguna con un báculo de madera y mide la profundidad del fango hasta cubrir casi completamente la mitad de sus rodillas, gracias a la composición estética de la escena podemos observar un pequeño guiño a la construcción completa del relato que nos adentra a una ficción donde el tiempo jugará un papel medular ya que en ese instante podemos apreciar como si, al mismo tiempo de andar entre el barro con cada paso que da pareciera cargar también con todo el peso de su propio cuerpo puesto que aunque de vez en cuando nuestra protagonista regresa a intentar salvar a su vaca lechera siempre somos testigos de su fracaso.

Esto también ocurre de igual manera cuando la trama del cortometraje está por finalizar pues en una escena poco antes de terminar el relato aparece una enorme camioneta que brota de la nada que al detenerse mientras observamos bajarse la ventana del conductor en tanto Tara Parra le pide auxilio en un plano subjetivo quedamos igual de sorprendidos al ver que se trata de una pintoresca ancianita que al parecer no escucha bien lo que le están pidiendo para posteriormente marcharse



El solo hecho de existir duele como lo demuestra el lenguaje cinematográfico de este relato. Foto tomada de: <https://www.filminlatino.mx/corto/la-leche-y-el-agua>

y quedarnos con los sollozos de nuestra protagonista y sentir de nuevo como si el tiempo fuera como un veneno corriendo por la corriente sanguínea.

Porque hasta entonces Tara había vivido sin estado presente había existido sin la conciencia de

la posibilidad constante y total de la muerte ya que sólo hasta ese momento se ve obligada a experimentar la posibilidad (inseparable) de su estado de eyecto en el mundo junto con su proceso de individualización.

Y así también queda de manifiesto el absurdo del destino de nuestra protagonista y de la ambición del vivir día tras día sin un sentido. Pues más allá del freno que implica su avanza edad (lo que deriva en la imposibilidad física y no mental de proteger a su vaca), la actitud de Tara de habitar un estado metal consiente ha quedado desencadenada únicamente debido a la responsabilidad que siente de cuidar y proteger a su amiga lo que concluye en la experiencia de su propia angustia y en esto queda también de manifiesto el significado existencialista del cortometraje.

De esta manera en el final de esta película durante un nuevo intento de esta por rescatar a su compañera vaca se nos presenta la última manifestación sutil del arco narrativo de la trama y este es el fracaso y fin de nuestra protagonista frente a la dulzura de la vida.

En esta ocasión la vaca simplemente está muerta en el mismo montoncito de tierra del que no pudo moverse e inmediatamente podemos apreciar durante esa misma escena a Tara Parra quien había despertado descalza y en pijama blanca (símbolo de la pureza) sorprenderse al escuchar los mugidos de la vaca o sea el elemento que ha desatado toda la trama mientras levanta la vista para observar de nuevo los restos de esta y verla resurgir de pie intacta y junto a ella a su esposo quienes la invita a ir con ellos.

Es un momento triste y duro, pero también curiosamente este resulta ser un momento muy misterioso y estimulante ya que simultáneamente se nos presenta el final de la posibilidad de ella de ser feliz a partir del vínculo que ha formado con la vaca (fenómeno contingente). De manera que cuando la anciana resignándose penetra en la laguna cubriendo su cuerpo completamente con agua de la tormenta, (que en unos instantes más tarde se convertirá en crema para café) y hunde la cabeza a mitad del agua fangosa que es esta nueva laguna ahora de leche podemos crear dos posibilidades narrativas: La primera es ella una mujer mayor simbólicamente está muerta también como su marido y la vaca por eso la piyama blanca. O dos que dentro de esta ficción de manera irónica realmente ha ocurrido un milagro en la cual la energía vital de la mujer ha persistido a su cuerpo y ha logrado acceder a un plano en donde ella junto con su esposo y la vaca Ludovika pueden estar juntos otra vez.

Conclusión.

Puesto que una personalidad auténtica o sea relativa a su fin es aquella que se esfuerza conscientemente en lograr la realización más que buscar refugio banal en el lugar común de la extinción biológica general la muerte es la condición absoluta de la existencia humana.

En ese sentido, el asumir nuestra terminalidad o sea nuestra temporalidad existencial por medio de la angustia significa que asumimos también la cercanía de la nada y aquellos que nos privan de esta experiencia transformándola en miedo o indiferencia mundana nos enajenan de la vida misma o sea nos apartan de una fuente fundamental de libertad.

Y, por lo tanto aunque rara vez ocurre puesto que pensar y reflexionar sobre nuestra muerte se considera un signo de inseguridad morbosa de inadaptación patológica de parte de una persona, al tomar conciencia de la posibilidad del fin de nuestra existencia (o de nuestra temporalidad existencial) logramos obtener también la oportunidad de reflexionar sobre la inautenticidad primordial de nuestras propias vidas lo en este cortometraje tiene un valor capital pues desde un punto de vista

filosófico al rechazar la inercia del devenir de la vida estamos obligados a buscar activamente el sentido de esta y en consecuencia el de nuestra propia finitud.

Lo que contrasta con la existencia del personaje interpretado por Tara puesto que ella no construye su destino, sino que lo asimila ya que ella contempla como los días se desvanecen uno tras otro en un mundo más o menos íntimo lleno de indiferencia existencial que poco a poco la orilla a la creación de creencias extrañas de carácter nihilista en donde no existe la pasión desbordante ni tampoco existe un estado presente sino hasta el final de sus días cuando pierde a Ludovika que es cuando comienza a luchar para obtener al menos un poco de paz interna, o sea algo que vale la pena para ella.

Por tanto narrativamente podemos afirmar con relación a esta película cortometraje que es similar a una melodía de rock en la que por un instante parece tener como único objetivo detener el tiempo pero que poco tiempo después de apreciarla con paciencia y detalle somos capaces de lograr experimentar (o escuchar) algunos pensamientos y abstracciones mentales fuera de los nuestros.

Conclusiones

La intención de la interpretación de las películas tratadas en el presente trabajo fue el de ayudar a las personas a ver claro aquello que en ocasiones parece confuso de la existencia humana a partir de los elementos narrativos que componen los relatos cinematográficos de los cortometrajes analizados en esta tesis y hacen posible la crítica. Pero con la particularidad de abordarla y también las cualidades de esta para revelar los sentidos originales encerrados en la naturaleza visual de las películas en la búsqueda de alternativas a los problemas de la experiencia audiovisual que parecen tener su origen en los defectos receptivos de la comunicación afectiva.

Así pues, nuestra investigación se planteó desde un principio a partir de la estructura narrativa de las películas y la sensibilidad humana por eso elegimos la teoría cinematográfica de David Bordwell. En ella el arte de interpretar y el de las propias películas tienen que ver más con nuestra sensibilidad que con una pesada fórmula académica donde la sensibilidad juega un papel especial.

Aquí el cine es un fenómeno raro donde el núcleo lo ocupa la película física la cual se revela en contacto con la gente y son los espectadores los que las construyen a partir de una sensibilidad selectiva en procesos de comprensión narrativa. De esta manera dado que en ocasiones nuestra sensibilidad está trabada o atascada. Al practicar nuestra sensibilidad de este modo casi como ocurre con los libros, de acuerdo con el carácter performativo de las películas, aprendemos a sentir de una manera más profunda y por lo tanto a desarrollar nuestra conciencia. Volviendo al entretenimiento que ofrece el espectáculo cinematográfico en por así decirlo una forma de autoconocimiento, algo provechoso.

Contribuyendo a la conclusión esencial de toda persona o sea su educación sentimental siendo ella la proyección de la suma de todos sus recursos psíquicos y materiales a partir de la cual se puede establecer una jerarquía y modelo de comparación de valores vitales. Siendo ella también una jerarquía de existencia o un estilo de atención de nuestras propias emociones principalmente.

Por eso basándonos en el capítulo uno donde elegimos a la alquimia como un elemento narrativo raro que pudiera sacarnos de nuestra zona de confort creativa (normalmente apoyada en dogmas escolásticas), en el capítulo dos consideramos que las personas no somos simples masas de sangre. Donde la sangre esta representada como la encarnación pero con una particularidad especial el del registro de los sentimientos. Siendo estos ese fenómeno que ocurre a raíz de la conciencia y se perfecciona con la práctica.

En ella el fenómeno cinematográfico es casi un organismo vivo compuesto de otros organismos y su alma mágica esa neblina verde de naturaleza onírica (o sea el contenido de la película), es producto de las practicas esotéricas de la alquimia que únicamente tiene sentido cuando es asimilada por una conciencia humana.

En donde además el sexto sentido de la psicología budista (que también abordamos en el capítulo dos) descrito en el sermón número ciento cuarenta y nueve del canon en lengua pali de la tradición Theravada es indispensable para completar el fenómeno comunicativo al que aspira un creador y que es descrito como los cinco sentidos corporales más la facultad mental que percibe “ los objetos de la mente” e igualmente planteado por Sócrates en el diálogo de Platón llamado *Menón o de la virtud* descrito como una intuición o la sensación de saber algo sin recurrir al conocimiento almacenado (como una especie del reflejo de nuestro auténtico ser).

Por esta razón consideramos que durante el proceso de la creación de una película es importante cuidar la calidad de estas experiencias contenidas en las películas y especialmente el proceso de depuración creativa o alquimia más allá de cualquier postura política o fin comercial en beneficio del cine mismo para ayudar a educar y abrir las conciencias de nuestra sociedad a veces muy cerrada y quizá tal vez por qué no contribuir a crear una industria cinematográfica nacional autocrática y de calidad.

En consecuencia el camino a seguir nos llevó a abordar el relato cinematográfico unificado de las películas de esta tesis titulada: *Análisis hermenéutico de los cortometrajes: Los Amorosos, La Leche y el Agua y Beer donde la existencia no tiene propósito* en el capítulo tres a partir de las imágenes que se pueden sentir para de esta manera acercarnos al sentido original de cada

película y por lo tanto también al de su carácter performativo. Invitado al público a su propia reflexión personal de la obra.

Por consiguiente la hipótesis de nuestro tema fue planteada de la siguiente manera: Sí la vida vacía de los protagonistas siendo el vacío un elemento existencialista relacionado con la nada sartreana, (abordado en el capítulo dos y relacionado con la incapacidad de sentirse o no sentir nada) marca el sin sentido o no ser de sus propias vidas claro bajo la premisa existencialista donde decir que algo “ es” equivale también a decir que tiene sentido, los filmes analizados demostrarían el existencialismo.

De esta manera el presente trabajo se ocupó en demostrar de manera simple como dentro de la crítica interpretativa se articulan una serie de fenómenos filosóficos de apreciación cinematográfica. Que al relatar o re-narrar con criterios argumentados o razonados esclarecimos y nos acercamos a la ficción de las películas y por lo tanto al entendimiento de la situación de la angustia en la que viven los personajes de estas historias.

Por ejemplo en el cortometraje Beer by Charles Bukowski (2016) vimos como la nada sartreana juega un papel medular. En ella la conciencia sartreana que Charles Bukowski representa parte de un existencialismo ateo que a diferencia de otras no tiene nada está totalmente vomitada al mundo. Nada existe previamente, ante todo el protagonista es un proyecto que se vive a si mismo subjetivamente en consecuencia él es ante todo como afirma Sartre en la página veintiuno del el existencialismo es un humanismo, lo que habrá proyectado ser. No lo que querrá ser.

Ser en el mundo es sinónimo de elección, caer en la tentación de la mundanidad significa simplemente y llanamente existir. De esta manera cuando Bukowski rechaza su libertad de elegir no solamente rechaza su libertad existencial sino también su libertad de elegir su ser. Así poco a poco su vida deja de tener sentido salvo por su subjetividad que le aporta significatividad a la cerveza y se vuelve pura contingencia: el protagonista es libre por nada, no hay valores y encima no sabe qué hacer con esa libertad para luego volverse esa terrible libertad en su condena.

Este tema está íntimamente relacionado con el de la vacuidad. Al adentrarnos al entendimiento del proceso comunicativo entre lo que se proyecta en las pantallas y los espectadores en el cortometraje *Los Amorosos* (2007) del director José Luis Solís basado en el cuento *La vida real* de Eduardo Antonio Parra, también nos acercamos a la pregunta ¿Dónde se depositan los sentimientos o nuestra humanidad? ¿Qué es eso que siente?

Aquí la vida gris del fotoperiodista vuelve a tener sentido cuando se convierte en parte de un curioso fenómeno de amor. Dos vagos se aman y no hay nada más que ese vínculo a diferencia de las relaciones que parecen interesadas y que normalmente se dan en la ciudad.

Enténdemos entonces que los sentimientos del protagonista se depositan en su psique siendo la psique es esa metáfora que utilizamos para llamarnos o llamar a nuestra consciencia.

Luego las aportaciones de Heidegger acerca del lugar de los afectos y la psique del capítulo quinto de su famosa obra *Ser y tiempo* son particularmente muy importantes para la interpretación de esta película ya que en ellas reconoce a los estados de ánimo como ligados a la existencia y especialmente a la angustia teniendo luego estos un desdoblamiento de la psique hacia lo poético entendida esta última como una manera de relación más profunda con la cotidianeidad, como ocurre con el periodista.

Sin embargo, cuando los vagabundos mueren la construcción mental y los significados que les da a los amorosos mueren también junto con ellos. Y el protagonista regresa a la nada.

De esta manera entendemos con la mente del protagonista se ve y reproduce en su conducta y en la forma en la que se comporta a pesar de que anteriormente se daba a entender que su conciencia estaba fuera de los procesos físicos de él.

Así finalmente en la última película entendimos que los seres somos burbujas. Conscientes de ser nada (nuestra espontánea encarnación de tiempo se da en la nada) estamos ahí (*Da*), pero estando ahí como el ahí del ser (*Sein*), en apertura con el mundo. Siendo este lugar, ese tránsito o espacio intersticial, el lugar en que siempre está en juego la diferencia entre ser y ente.

Pues a pesar de que esta postura de la existencia Martin Heidegger la aborda desde la fenomenología (la experiencia misma) en el cortometraje *La leche y el agua* (2006) vimos como al disfrutar del universo sensible de la protagonista y los demás personajes se nos abre a su vez a nosotros mismos una ventana a nuestros propios factores existenciales dando luz sobre el sentido de nuestro propio ser.

Porque aún cuando el tema de ser y tiempo sea el "ser" lo que Heidegger investiga es el sentido del ser pues la naturaleza del sentido determina la naturaleza del ente y lo establece en la introducción. Respondiendo de manera más rigurosa a esta pregunta que antiguamente se respondían con sustancias (o sea entes o todo tipo de respuestas onticas) que al transponerlo en la película ocurre que si el *dasein* es pura posibilidad e indeterminación cuyo carácter existencial depende de, o únicamente adquiere sentido en relación con la imposibilidad del *dasein*, o sea la muerte, como apunta Stainer en el capítulo dos llamado *El Ser y el Tiempo*. Cuando Clarita toma conciencia de su muerte empieza a hacer cosas significativas en su presente y por lo tanto también por primera vez se hace cargo de su existencia.

Descubriendo al público que el sentido del ser o sea aquello que le aporta significatividad y lo vuelve especial, no es no más ni menos que el tiempo.

Estas conclusiones se obtuvieron a partir de los anteriores capítulos donde abordamos la alquimia del cine, o sea la naturaleza del contenido o relato de las películas que necesitan de máquinas y cualidades técnicas para poder existir. También del existencialismo y la hermenéutica de las películas donde abordamos la naturaleza de la conciencia. Con lo cual el pensamiento existencialista queda demostrado y comprobamos nuestra hipótesis.

Por otra parte pero bajo este mismo marco argumentativo es probable que muchas personas piensen que el cine es sólo un entretenimiento más como algo que ocurre en una sala oscura durante una o dos horas de nuestra vida y luego se olvida. Sin embargo hay un aspecto de esta industria que personalmente consideramos en esta tesis en muchas ocasiones no se le da la importancia que requiere o sea el poder que tiene para crear realidades e influir en

nuestra conducta (o generar valores). Pues a pesar de que con el cine aprendemos a soñar en muchas ocasiones los sueños poco o nada tienen que ver con realidad.

De esta manera otro de los aspectos más destacados que se encontraron durante la investigación de este tema es el poder que tienen las películas de ocupar un lugar especial en nuestra vida cotidiana y seducirnos al grado de involucrarnos en simulaciones de relatos ficticios haciéndonos creer en eventos que nunca ocurren como lo planean las producciones comerciales en curso. Creando mutaciones estéticas plasmadas originalmente en la abundante oferta de contenido de producciones audiovisuales que ofrece la industria del entretenimiento en forma principalmente de series y películas y que luego al entrar en un mercado cinematográfico como el nuestro dónde además de no poseer el monopolio de la educación afectiva (esta quizá la tienen las aplicaciones de internet), tampoco existe una industria de producción de películas nacional que se sostenga con su propia taquilla.

Dando pie a la generación de una serie de mal interpretaciones o deformaciones estéticas de la realidad nacional que no recogen el sentir de las personas y en cambio reproducen de manera dogmática y de forma inconsciente modelos y estereotipos de estilos de vida de pobreza o de belleza reduciendo la cinematografía nacional a chistes y películas baratas.

Por lo tanto en el presente trabajo se aporta el redescubrir como todos los complejos sistemas estéticos, narrativos y de contenido que existen al interior de las películas tradicionales e incluso dentro de los medios audiovisuales son una poderosa arma para acceder a nuevas experiencias (o sea una muy útil *scala paradisi*) y en consecuencia una fuente o complemento de educación sentimental profunda que debería ser agregada a la educación tradicional de las personas incluso escolar.

Aunque bajo la condición de que en medio de este universo casi infinito de novedades cinematográficas donde el mercado cinematográfico demanda un consumo de historias y contenido original la calidad por encima de la cantidad juegue un papel fundamental para hacer frente a los medios traicionales de comunicación principalmente en lo que se refiere a la cinematografía nacional y especialmente durante la producción de estas películas.

Pues a pesar de que las diferencias en una cultura como el género, la personalidad o el estatus social crean brechas casi insondables sin embargo ninguna de ellas es una brecha tan abismal como la que existe entre un individuo con conciencia y otro sin ella.

De manera que aunque en esta tesis no se comparte del todo la opinión de Soren Kierkegaard quien tenía en muy pobre estima los periódicos por considerar que esta estaba diseñada para volver imposible la personalidad como lo plantea David Tosca, en el artículo del 23 de agosto de 2014, del diario Milenio titulado, Soren y la Prensa.

Sí considera que la prensa y los medios de comunicación responden a intereses comerciales muy específicos donde la intención es que todos se enteren de lo mismo en vez de como pasa con los libros formar un ADN intelectual muy personal. Lo que luego termina en que existen tantas personas caminando por el mundo sin opinión o mejor dicho con opiniones prestadas.

Por tanto otra aportación corresponde al hecho de poner en perspectiva las ambiciones del cine mexicano frente al extranjero.

En ese sentido las carreras, oficios y personas que nos servimos de esta materia o sea el cine además de aspirar a ser personas cultas y tal vez grandes pensadores deberíamos enfocar dichos esfuerzos o sea el de procesar una gran cantidad de información útil al conocimiento y comprensión del espectáculo cinematográfico con el fin de producir películas de calidad nuevas y de contenido original para evitar la virulencia de pseudo-intelectuales y pseudo-artistas y dar respuestas y estímulos al público intentando tocar a las personas comunes en los momentos en los que ellas se ven acosadas por preguntas filosóficas importantes como la existencia personal. A pesar de que ello implique el asumir el compromiso de una vida responsable y creativa que muchas veces es considerada como absurda o innecesaria.

Pues el autoconocimiento así como el cultivo de la virtud y la educación humanitaria como son entendidas dentro de la filosofía japonesa son vitales para erradicar el vacío y develar el sentido original de cada vida humana.

No obstante, en ese sentido todavía existiría una tarea aún más difícil de realizar y esta consistiría en desbaratar la brecha elitista donde el cine permanece recluida en una especie

de banquete para privilegiados y alejada de los espectadores comunes ya que con más frecuencia las personas encontramos en las ficciones de series y películas entidades que nos hacen dudar y recordar (al igual que en el conjunto de reflexiones de la corriente filosófica existencialista) que el sentido de la vida reposa en mí que las acciones son las que determinan a una persona y la hacen especial.

Finalmente y a manera de sumario quiero mencionar que aunque pareciera que la redacción de una tesis es una experiencia desagradable. En medio del realismo imperfecto meditar sobre la nada junto con la posibilidad de aprender del cine de su relación con la filosofía y los secretos de la literatura encarnados en la técnica de la escritura ha sido una gran experiencia como una especie de entrenamiento. Pues en realidad visto de esta manera, redactar una tesis es como construir un pequeño mosaico, preparar una sopa de piedra, armar un pequeño ejército o fabricar una armadura con las piedritas de conocimiento que te ofrecen los diversos autores de dicho tema.

Sin embargo no hay atajos, la sensación es similar a la de tomar leche cortada, consume todos tus recursos materiales y es un desafío brutal para los estómagos débiles pues emplea principios de la escritura tan inestables, frágiles y escurridizos como la naturaleza de los sentimientos o del tiempo, no obstante, aunque en ocasiones la memoria es muy frágil al sentir como se vierten nuestras experiencias en un libro y escribir con la finalidad íntima de equilibrar los sentimientos, es cuando completamos el arte de la escritura. De esto el obsequio máspreciado ha sido el descubrir que el libro es un organismo vivo, quizá la única cosa casi inmortal. Me siento por lo tanto agradecido porque a partir de la creación de esta tesis he obtenido además el regalo de orden, la paciencia y la claridad ya que todo tiene sus raíces únicamente en nuestro propio trabajo, en nuestros propios desafíos y finalmente en nuestros propios sentimientos que brotan dulcemente de la potencia vital de nuestra fuerza de voluntad.

Apéndice

Beer

I don't know how many bottles of beer
I have consumed while waiting for things
to get better
I don't know how much wine and whisky
and beer
mostly beer
I have consumed after
splits with women-
waiting for the phone to ring
waiting for the sound of footsteps,
and the phone to ring
waiting for the sounds of footsteps,
and the phone never rings
until much later
and the footsteps never arrive
until much later
when my stomach is coming up
out of my mouth
they arrive as fresh as spring flowers:
"what the hell have you done to yourself?
it will be 3 days before you can **** me!"

the female is durable
she lives seven and one half years longer
than the male, and she drinks very little beer
because she knows it's bad for the figure.

while we are going mad
they are out
dancing and laughing
with horny cowboys.

well, there's beer
sacks and sacks of empty beer bottles
and when you pick one up
the bottle falls through the wet bottom

of the paper sack
rolling
clanking
spilling gray wet ash
and stale beer,
or the sacks fall over at 4 a.m.
in the morning
making the only sound in your life.

beer
rivers and seas of beer
the radio singing love songs
as the phone remains silent
and the walls stand
straight up and down
and beer is all there is.

Cerveza

No sé cuántas botellas de cerveza
consumí mientras esperaba que las cosas
mejoraran.

No sé cuanto vino, whisky
y cerveza, principalmente cerveza
consumí después de haber roto con una mujer
esperando que el teléfono sonara
esperando el sonido de los pasos,
y el teléfono no suena sino mucho más tarde
y los pasos no llegan sino mucho más tarde.

Cuando el estómago se me sale
por la boca, ellas llegan frescas como flores en primavera:

-“ ¿Qué carajo hiciste?

Llevará tres días antes de que puedas cogermé”

Una hembra dura más

vive siete años y medio más

que el macho, y toma muy poca cerveza

porque sabe que es mala para la
silueta.

Mientras nos volvemos locos

ellas están fuera

bailando y riendo

con muchachos divertidos.

Bueno, hay cerveza

bolsas y bolsas de botellas vacías de cerveza

y cuando levantás una

se desfonda y las botellas caen rodando
entrechocándose derramando ceniza gris húmeda
y cerveza vieja o las bolsas caen a las 4
de la mañana produciendo el único sonido en tu vida.

Cerveza

ríos y mares de cerveza
cerveza, cerveza, cerveza.

La radio pasa canciones de amor
mientras el teléfono permanece en silencio
y las paredes se ciernen y cerveza es todo lo que hay.

La vida real



Esta vida da asco, se dijo Soto y dejó caer el cuerpo en la silla cimbrando toda su carne, sintiendo cómo a causa del peso las vértebras aplastaban los discos hasta hacerlos gemir. Encendió un cigarro y notó que las manos ya no le temblaban. En cambio el sudor persistía en las palmas y entre los dedos a pesar de los constantes frotamientos contra la mezcilla de la chaqueta. En el silencio de la redacción, la imagen de los cadáveres volvió a flotar frente a su mirada. La úlcera se le alborotó en el fondo del estómago. Déjame en paz, carajo. Aspiró el humo y lo echó fuera con fuerza, mas no pudo ahuyentar ni el dolor ni la visión: los dos rostros inertes sobre el lodo, ensangrentados y pálidos, la piel casi translúcida bajo la luz del flash. Enseguida se vio a sí mismo de regreso al periódico bajo el aguacero, fumando cigarro tras cigarro, dando lumbre a cada uno con el anterior, en un vano intento de arrancarse esa pestilencia a sangre, sexo y alcohol que se le adhirió al cuerpo desde el momento de entrar a las ruinas del cine.

—Soto, apaga el cigarro —le dijo Ramos, el editor, desde su oficina.

Pisó la colilla mientras murmuraba una mentada de madre. Repasó en todas las paredes los carteles recientemente pegados: *No fumar*. Carajo, ¿a quién le importa la salud? Órdenes del nuevo director. ¿Pero quién pensaba en cumplir con la disciplina después de estar en ese matadero?

Dos vagabundos... aporreó furioso las teclas de la computadora. Se detuvo. Borró esas palabras. Las sustituyó: Dos teporochos... De nuevo se detuvo. ¿Por qué no hacía ruido al escribir? ¿Dónde habían quedado aquellas máquinas metálicas, pesadas, escandalosas, en las que uno sentía estar trabajando de verdad? Llevó la mano a los cigarros automáticamente, iba

a sacar uno, pero lo dejó en la cajetilla al mirar otra vez los dichosos cartelitos.

Dos vagabundos, dos teporochos: los mismos que había entrevistado meses antes con motivo de un reportaje. Dos seres cubiertos de andrajos que a su modo encarnaban una metáfora del deseo: en medio de lo más abyecto construían su propio paraíso, gozaban placeres secretos y engañaban al dolor. Dos auténticos *clochards* que vivían en la calle, se alimentaban en los basureros, dormían en parques o edificios abandonados y fornicaban donde les daba la gana. Pareja en el exacto sentido del término. Cómplices en contra del universo. Amantes unidos por la suciedad y el hambre, los solventes y el alcohol, la libertad y el deseo. Unidos, en fin, por la pura valentía de permanecer unidos.

—Da asco —dijo Soto nuevamente, ahora en alto, sin saber de quién era esa voz ronca, sofocada por el coraje.

Los había visto por vez primera durante la redada a un prostíbulo disfrazado de salón de baile. De eso hacía por lo menos un año. Soto acudió al lugar junto con un convoy de granaderos. Los uniformados le pusieron en fila a toda la fauna del burdel, y él se dio gusto retratando a los mariguaneros que escondían el rostro, a los travestis orgullosos de ser mujeres, a las putas que le ofrecían el cuerpo si las sacaba de la cárcel. Cuando anotaba los nombres de los detenidos, se le acercó la pareja.

—Caite con un pomo y te posamos pa la foto.

Le agradó la iniciativa, aunque no pudo ocultar un gesto de repulsión: olían a vómito, a sudor remojado, a mierda añeja; y bajo esa fetidez se filtraba otra, acaso más tierna, dulce, que aquella noche Soto identificó con las emanaciones que se desprenden de la fruta descompuesta. Su facha no producía un mejor efecto: en ambos, los harapos apenas cubrían la piel llena de pústulas, granos y unas inmundas plastas de sebo ennegrecido. Ella, casi calva, lucía sobre el cráneo manchas tornasoladas, semejantes a las de la humedad en las paredes. Por el contrario, el tipo ostentaba una melena que se erguía un palmo por encima de la cabeza, cuyo puntal era una especie de betún duro y reluciente.

Valía la pena. Soto dirigió a ellos el lente, lo cual estimuló el exhibicionismo de la pareja: primero recrearon cuadros de boda, ella de pie, la mirada plena de ilusiones, y él sentado, abrazándola del talle. Luego se separaron, mirándose amorosos, tomados de las manos. Más tarde cruzaron sus brazos sobre los hombros, como camaradas, mientras sonreían a la cámara con dientes cubiertos de lama. De pronto se besaron, y ya se acariciaban bajo los jirones de tela, cuando el rollo llegó a su fin.

Entonces se acercaron a Soto para que cumpliera con su parte del trato, pero él se desentendió murmurando "otro día", porque los uniformados empezaban a abordar sus unidades.

—¡Contesta el teléfono, Soto! —le gritó Ramos desde lejos.

Miró el aparato sin moverse, y ni siquiera se inmutó ante los siguientes timbrazos. Tengo ganas de fumar, no de hablar con Remedios. Porque seguro era Remedios. ¿Quién más? Sobre todo a esta hora. ¿Serían ya las tres? Maldita guardia, carajo. Los cadáveres habían sido descubiertos antes de media noche, como alguien aseguró a través del *scanner* del periódico. Más de dos horas y él aún apestaba a muerto, a sangre, a sexo. Sólo el olor a alcohol había desaparecido. Otro timbrazo. Sí, tenía que ser Remedios, llamándolo para reclamarle la tardanza, la descortesía de no avisarle. Y esa imagen de los dos rostros unidos en la muerte que no se iba. Descortesía. Y sin poder fumar. ¿No se daba cuenta de que no quería hablar con ella? Triste, abatido, como no lo había estado en mucho tiempo. Descortesía: descortesía: no te importa que no pueda dormir cuando no llegas. Tengo ganas de emborracharme. Otro timbrazo. Que se vaya a la chingada.

—O le contestas tú o le contesto yo —Ramos estaba junto a él—. Me tiene hasta la madre...

—Ya dejó de sonar.

—¿Todavía no escribes la nota?

—Voy, no hay prisa.

La pinche nota, repitió Soto apretando los dientes y se sobó las manos en el pantalón. A pesar de la ropa húmeda y del aire acondicionado que a esas horas solitarias convertía la redacción

en un frigorífico, el sudor viscoso seguía ahí, en los vértices de los dedos, en las palmas. Sentía como si acabara de sacarlas de un bote de grasa. Empezó a teclear y otra vez paró. ¿Cómo escribir la nota? ¿Cómo eludir la impresión de haber reconocido los cadáveres? ¿Cómo darle un tono de falsa objetividad para que los lectores no advirtieran que sus sentimientos, su asco, su decepción estaban involucrados? Nunca reveló las primeras fotos: el rollo se extravió en el desorden del laboratorio. Y no se hubiera vuelto a acordar de ellos, si no es porque unos meses más tarde se los volvió a topar.

Salieron de un pequeño parque cuyos arbustos se enmarañaban sin concierto, igual que en un lote baldío. Era media tarde. Soto recorría las inmediaciones del centro cuando los reconoció: abrazados, acariciándose alegres por encima de sus andrajos, en actitud tan cariñosa que no dudó acerca de lo que habían estado haciendo en el parque. Sintió envidia: él y Remedios tenían mucho de haber perdido el deseo de amarse de ese modo.

Estacionó el auto donde pudo y los siguió entre la gente un par de cuadras, hasta darles alcance en una explanada llena de pordioseros. Había nubes de moscas zumbando por todas partes. Una mezcla de olores –basura, cloaca, humanidad enferma y agua podrida– prensaba el aire, y rápido arremetió contra él. En el suelo la confusión de cobijas zarrapastrosas, montones de ropa viejísima arrumbados al azar y cuerpos cubiertos de piltrafas obligó a Soto a caminar como sobre las piedras de un río, pisando en huecos, eludiendo las manos que exigían dinero. Tras la odisea, se plantó frente a la pareja y les preguntó si se acordaban de él.

–Cómo no, gordito, tas péndulo.

Se hizo acompañar por ellos a un depósito cercano y les compró dos litros del tequila más barato. De regreso a la plaza, les propuso una entrevista y otra sesión de fotos, pero ellos alegaron no estar de humor más que para emborracharse en paz con sus compas. Podía ir a buscarlos después, al cabo ya sabía dónde hallarlos. Soto insistió. Por lo menos posen unos minu-

tos, dijo. Ya no lo escucharon: se habían arrinconado junto a unos tambos de basura y, generosos, mostraban las botellas a los moradores de la explanada en señal de invitación.

–Tómamelas a mí –otro de los vagabundos lo asía del codo.

Se zafó sin verlo. Ahora sí estaba realmente fascinado por la pareja: a pesar de los andrajos y de las cicatrices, a pesar de toda esa inmundicia que llevaban encima, parecían sublimarse hasta la felicidad. La carne, el deseo de sus cuerpos, era su sostén en ese estado de gracia en el cual reían, festejaban, compartían las botellas con los amigos, se abrazaban y besaban en medio de la mugre. Una intensa envidia volvió a prender en las entrañas de Soto. Antes de irse, interceptó a un hombre que iba a sumarse a la fiesta del tequila.

–¿Sabes cómo se llaman esos dos?

–No –se rió–, pero les dicen los Amorosos.

El frío de la redacción calaba hondo y Soto se restregó los brazos. El temblor retornó a sus manos, que no dejaban de sudar, y ahora no supo si era a causa de la temperatura o por la impotencia ante la obligación de redactar la nota. Piensa, Soto, se dijo tratando de concentrarse, es tan sólo un crimen más en la ciudad, igual a los que registras día a día para alimentar el morbo de los lectores. Otra aberración en la que hozará la gente para poder sentirse normal, sana, segura dentro de las cuatro paredes de su casa. Nada extraordinario: dos vagabundos, dos teporochos, dos NN muertos a manos de otro malviviente como ellos en uno de los barrios aledaños al centro. No importa que los conocieras, que incluso hayas intentado darles fama y gritar a los cuatro vientos el júbilo y la libertad en que vivían a través de un reportaje mutilado porque a nadie le interesaban las porquerías pornográficas de dos lacras sociales. No importa la envidia de la buena que sentías hacia ellos, ni el entusiasmo ni la fe en los hombres que revivieron en ti. Nada de eso importa. Como tampoco importan el sudor en las manos, el tufo pegado a la nariz, el torbellino dentro de la cabeza y la imagen de los cadáveres que no puedes dejar de ver. Ni siquiera esta desesperante necesidad de fumar, de salir corriendo, buscar una canti-

na y lavarte, purificarte por dentro con una botella de ron. Nunca habías sentido nada ante la muerte. No empieces ahora. No tienes por qué: es sólo parte de la vida. Siempre lo has dicho.

—¿Trajiste gráficas, Soto? —Ramos cargaba su maletín.

—Se están revelando.

—Bueno, cuando acabes la nota, deja todo en el escritorio de Agustín —le dio una palmada en la espalda como despedida—. Mañana va de primera en el de la tarde.

Lo vio doblar al final del pasillo y durante unos segundos escuchó el eco de sus pasos. Al retornar el silencio a su inmovilidad, Soto sacó un cigarro y lo encendió. El aroma del tabaco quemado se le enroscó entonces en el olfato, y al sentirse libre de ese otro olor, el que venía arrastrando desde el cine, pudo olvidar por un instante la visión que lo angustiaba.

Los había ido a buscar a la plaza varias semanas más tarde, muy de mañana, a una hora en que los moradores de la explanada aún no abandonaban los sueños alcohólicos. Cubría la atmósfera una tenue neblina que neutralizaba un tanto los humores, pero confería a aquel cuadro un aspecto lúgubre: hombres y mujeres se arracimaban en un revoltijo de cabezas y trapos, polvo y basura. Lucían como cadáveres momificados, sorprendidos mientras dormían por una lluvia de ceniza que los hubiera asfixiado, quemándoles la piel apenas por encima hasta ennegrecerlos.

Tomó algunas fotos del conjunto. Enseguida se dedicó a examinar cada uno de los rostros sin encontrar a la pareja. Preguntó por ellos a una mujer gorda, en apariencia la única consciente, que contemplaba los vapores de la neblina despatarrada sobre una banca. Ella lo miró largo rato, mas no despegó los labios. Es inútil, se dijo Soto, y rastreó con los ojos un sendero para alejarse de ese laberinto de cuerpos, pero desde el suelo lo sujetaron del pantalón.

—¿Cómo te va a contestar? —la voz salió de un montón de estopa—. ¿Qué no ves que es muda?

—¿Y tú sabes dónde están?

—¿Pa qué los quieres?

—Tengo un asunto pendiente con ellos.

La estopa se contrajo como si estuviera pariendo y de entre sus hebras brotó una cabeza rapada a medias, negra, igual que si la hubieran pintado a punta de brochazos. Se dio vuelta y Soto pudo ver su rostro: normal, excepto por los ojos excesivamente inyectados de sangre.

—¿Les vas a dar un pomo por tomarles fotos?

—A lo mejor.

—Dámelo a mí —dijo enseñando unas encías sin dientes—. Yo soy más guapo, ¿qué no?

Era inútil. Nadie estaba en condiciones de darle razón. Caminó con rumbo al auto. Ya en la calle, escuchó la voz sonámbula y cascada de una anciana:

—Búscalos en la cuadra de atrás —sonrió pícaro—: se fueron a coger. Chance y los alcanzas. Así sacas fotos más cachondas...

El timbre del teléfono lo hizo dar un respingo y tambalearse sobre la silla. Otra vez Remedios, carajo. Miró a todos lados para comprobar que seguía solo en la redacción mientras frotaba las manos una con otra. El sudor persistía. Ahora también lo aquejaba un dolor de mandíbulas, y se recordó amodorrado, rechinando los dientes por la tensión. Cada día estoy peor. Se puso de pie en tanto escuchaba de nuevo el timbre. Por sus piernas corrían miles de hormigas que empezaron a irradiar calor en cuanto caminó. Fue al archivo, directo a la cajonera de la sección policiaca. Extrajo un sobre de manila, cuya única referencia al dorso era su apellido escrito a lápiz.

Alrededor de sesenta filminas y texto suficiente para dos planas. Al ver el material, Ramos se había mostrado lleno de un entusiasmo que no tardó en contagiar al diseñador. Alabó las fotos y la entrevista y, quebrantando su parquedad habitual, lo felicitó por haber sabido distinguir en medio de aquella suciedad, de toda la escoria que anidaba en las calles, un nicho de belleza que tornaba soportable la vida. De hecho ésta es la vida real, se había corregido Ramos enseguida, la que deben conocer los lectores. Aseguró que el domingo le daría las dos páginas completas, a color, pues sólo así podría apreciarse el aura mági-

ca que envolvía a los vagabundos. Lo cabecearon "En otra dimensión" y, ya montado, Ramos lo llevó a la oficina del director.

Sin embargo volvió más serio de lo que nunca lo habían visto: el domingo siguiente una de las páginas centrales anunciaría las ofertas de una tienda departamental. Además le habían dado la orden de que el reportaje ocupara cuando mucho media plana, porque lo que la gente esperaba de la sección eran crímenes y accidentes, no cochinas ni cursilerías. Qué vida real ni qué nada. La vida real era lo que la gente leía en el periódico. De nada valdría insistir, el jefe estaba decidido.

Soto salió del archivo con el sobre en la mano. El teléfono ya no sonaba y en la redacción sólo se oían rumores distantes, procedentes de la cápsula de diseño. Tengo que escribir algo para Agustín. Lo que fuera. Otra era dejarle los datos y que él se las arreglara. O nomás las gráficas. Se dirigió a su silla al tiempo que escuchaba tras de sí los pasos del laboratorista.

—Oye, Soto, están con madre —le entregó la ristra de filminas—. ¿Y cómo los mató ese güey?

—¿Qué hora es?

—Las cuatro.

—¿A qué hora llega Agustín?

—Entre cuatro y media y cinco.

Le dio la espalda y se sentó. El otro permaneció ahí unos instantes, pero pronto sus pasos sonaron en retirada. En el vacío de la pantalla el cursor emitía un latido verde, intermitente, desesperante. Soto dejó el sobre encima del escritorio y notó que estaba húmedo de sudor. Junto al teclado, la ristra de filminas se enroscaba en espiral. No necesitaba revisar las imágenes: todavía las llevaba en las pupilas como un tatuaje, proyectándose sin cesar en los objetos a su alrededor. Tampoco necesitaba sacar las otras del sobre. Ésas las tenía tatuadas en la memoria.

Los había encontrado siguiendo las indicaciones de la anciana. Era una calle vieja y solitaria que el gobierno iba a ampliar para dar paso a una avenida. Almacenes, estanquillos, casas, un enorme cine y un par de vecindades. La mayoría en ruinas, sólo unos cuantos edificios conservaban a sus ocupantes. Había mal-

vivientes por doquier: engarrñados en los portales, entre los escombros, calentándose alrededor de una fogata, pidiendo dinero en las esquinas.

Soto se asomó a cada una de las construcciones a través de unos huecos semejantes a las cicatrices de un bombardeo. Los halló dentro de lo que anteriormente fuera un almacén, cuyos ventanales pulverizados cubrían el suelo. Al verlos sonrió; la anciana había dicho la verdad: él descansaba bocarriba con los andrajos en desorden y la respiración entrecortada, como si sufriera un ataque de asma. Ella, de rodillas junto a él, le acariciaba morosamente el pecho, mirándolo con ternura, en tanto le daba sorbos de una botella. De no ser porque el saco le colgaba hasta el piso, Soto hubiera visto sus piernas desnudas.

—Ay, mira, el periodista —la mujer sofocó una carcajada con la mano—. Ay, no me diga que nos fisgoneó.

El hombre sólo amplió una sonrisa. Enseguida le hizo una seña a Soto para que se acercara. Los fragmentos de vidrio crujieron bajo sus pies, y al llegar a ellos lo sorprendió que la mujer vistiera ya un pantalón similar a la piel apolillada de un oso gris. Le ofrecieron una piedra como asiento y ella sacó de entre los harapos una bolsa de plástico. Aspiró y expelió dentro tres veces. Luego, reteniendo el aire en los pulmones, se la tendió.

—No, yo no le hago —dijo Soto.

—Tons pégate un buche —el hombre le entregó la botella.

Tuvo que vencer la repulsión, y el temor hacia aquel brebaje. El alcohol había sido rebajado con refresco, pero de cualquier modo resbaló por su garganta como si se tratara de metal fundido: una sensación lenta, pesada, ardiente, que al caer al estómago liberó una onda de vapores ácidos. Soto tosió hasta ver estrellas, mientras ellos, deshaciéndose en carcajadas, caían de espaldas y se retorcían igual que niños, agarrándose la panza a cada espasmo de risa.

Cuando todos estuvieron serenos, Soto sacó la cajetilla, les regaló cigarros, encendió uno, y puso a funcionar la grabadora.

—Primero la entrevista —dijo—. Después tomamos las fotos.

Al responder las preguntas brindaban con un golpe de

donde realizara el reportaje. Los dos cuerpos desnudos, como la última vez que los vio, pero ahora tintos en sangre, sumidos en el lodo a fuerza de los garrotazos que terminaron por desfigurarlos. Toda la escena multiplicada en la espiral de filminas junto a la pantalla. No se lo merecían, carajo. La ceniza ganaba terreno al tabaco en la punta del cigarro. La sacudió sobre el piso y después fumó. La úlcera ardía cada vez más. Ellos no adeudaban nada a nadie; eran libres, felices. Cerró los ojos y volvió a ver los cadáveres rodeados de reporteros, judiciales, socorristas y mirones. Ningún vagabundo, ninguno de los compas de la explanada. Tendrían miedo, se dijo Soto. Los flashes relampagueaban uno tras otro, incendiando las gotas de lluvia que escurrían a través de los huecos del tejado. Las cámaras intentaban registrar cada uno de los golpes, los huesos rotos, la carne tumefacta. ¿Por qué tanto encono, tanta brutalidad? ¿Quién pudo odiarlos así? En un extremo, fuera del circo de luces y curiosos, el homicida reposaba en el lodo, con las manos a la espalda sujetas por esposas. Tenía heridas en el rostro y vestía sólo un pantalón desabrochado. Lo encontraron violando al muerto, le informó a Soto uno de los colegas, y ya se había cogido el cadáver de la mujer. Pinche loco. Por eso los granaderos le pusieron sus madrazos.

El cigarro se le había consumido entre los dedos. Arrojó el filtro a un rincón y buscó otro en sus bolsillos. Nada. Enfermo hijo de su puta madre. Arrugó la cajetilla vacía y la tiró al mismo lugar. ¿Qué te habían hecho? ¿Fue por pura envidia? Los rostros que antes reían, ahora inmóviles, monstruosos. ¿Por qué tanta saña, carajo?, repitió mientras repasaba mentalmente los argumentos con que el asesino respondía a las preguntas de los judiciales: ¿Por qué los mataste? Sabe... ¿Cómo que sabe, pendejo? Pos nomás... ¿No tenías ningún motivo? Por ojetes, no me rolaron el trago. ¿Entonces fue para robarles la botella? Sí, por eso. ¿Y por qué te los cogiste? Ya le traiba ganas desde hacía un buen... ¿A los dos? ¿Eres puto o qué? No, nomás a la morra. ¿Y a él? ¿Por qué te lo cogiste también a él, pinche degenerado? Nomás, pa no desperdiciarlo, ya taba ahí quietecito, de eso no hay seguido...

Soto sintió ganas de vomitar. Se puso de pie y caminó unos pasos por la redacción. El homicida era otro de los vagos de la explanada. Según la policía, andaba sumamente intoxicado. Sarolo, chemo, pastas, quién sabe qué más. Pero no hay justificación, carajo. Se volvió a sentar, mesándose los cabellos. No podía describir nada de eso, no. Los ojos inyectados de valemadrismo, la expresión cínica con la que contemplaba a quienes lo rodeaban se habían vuelto más evidentes en cuanto vio acercarse al periodista. Se incorporó y abrió la boca en una sonrisa impúdica, desdentada. ¿Ora sí me vas a retratar?, se burló al ver la cámara. ¿No que no? Ora sí te pareczo guapo, ¿verdad? Lo reconoció en el instante en que un judicial le asentaba una fuerte bofetada haciéndolo caer en el lodo, y entonces las palabras que había dicho ya no fueron las de un demente, sino las del testafarro que lo acusaba de complicidad. La culpa tuvo el efecto de una cuchillada en el estómago. Apartó la cámara de su rostro mientras sentía cómo la sangre se tornaba densa dentro de sus venas. Con paso torpe buscó la salida del cine. Todavía desde el suelo, el teporocho miró alejarse a Soto y le dijo: Ahí me debes el pomo...

En la pantalla se dibujaron nítidamente los mismos ojos de globos enrojecidos, la boca de encías desnudas, la cabeza pintada de negro a brochazos. Apagó la computadora y se sobresaltó al oír unos pasos retumbando en el silencio. Ahí está Agustín y no he hecho nada. De pronto tuvo la impresión de escuchar una cuenta regresiva. ¿Por qué me altero así? En el otro lado de la redacción apareció una figura, mas no la de Agustín: el vigilante realizaba su ronda.

—¿Todavía por aquí?

—Sí, me tocó la guardia. ¿Qué hora es ya?

—Van a dar las cinco.

Era cosa de minutos. Agustín querría ver las gráficas y leer la nota de inmediato. Tenía órdenes de Ramos de mandar como principal lo que Soto le dejara. Pero no es justo que los vean así, desnudos, ultrajados. Tomó la ristra y la puso a contraluz: imágenes tal y como le gustaban al director, a los lectores. "Cruento

crimen pasional", cabecearía Agustín y mandaría ampliar a media página la foto más sangrienta, la más macabra. No, ellos no lo merecen. Y no lo voy a permitir. Sacó de la bolsa el encendedor y, decidido, prendió fuego a las filminas.

La película ardió rápidamente cargando la atmósfera con un olor aceitoso, pesado. La dejó caer en el bote de basura y sonrió mientras miraba cómo se consumían los últimos rastros del crimen. Casi al mismo tiempo las molestias corporales disminuyeron. Se esfumó el dolor de la úlcera, el de las mandíbulas; sus músculos se relajaron en un alivio voluptuoso. Los cadáveres, la sangre, el olor a muerte y el rostro cínico del loco homicida yacían en el fondo del bote convertidos en cenizas.

La vida real... recordó las palabras del director. Entonces abrió el sobre de manila y extrajo las fotos viejas. Que otros vieran a conocer la noticia del crimen, los cuerpos, al asesino. Escogió las mejores: ésas donde la pareja desbordaba ternura, abrazada, sonriente, mostrando al mundo su inmensa felicidad. Las unió con un clip al texto de su reportaje y las dejó en el escritorio de Agustín. Mañana me corren, seguro. Se frotó las manos y las encontró secas, sin sudor. Volvió a sonreír. Caminaba hacia la salida, ligero, despejado, cuando sonó el timbre del teléfono. Otra vez Remedios. O Ramos. O Agustín. O el aviso de otro crimen. O un accidente... Que se vayan todos al carajo.

Nomás no me quiten lo poquito que traigo



Apenas lo dijo y al sargento le cambiaron los ojos: de la cachondez burlona que le desbordaba los párpados mientras le metía mano por el escote pasó a una mirada dura, llena de suspicacia. Estúpida. ¿Cómo fue a escapársele semejante babosada? Si no venían por dinero. Ellos sólo pasaban por su cariñito como cualquier noche, sobre todo en invierno, cuando el frío engarrotaba los músculos y hay que mover el cuerpo para entrar en calor. El sargento no preguntó nada; únicamente la sonrisa se le fugó del rostro, y como no volvió a hablar, el otro ya no tuvo motivos para festejarle a carcajadas cada una de sus ocurrencias. Pendeja, de lo que se trataba era de coger, dejarlos bien exprimidos y contentos y después largarse muy oronda a esconder el dinero debajo del colchón. Si acaso habría tenido que aguantar un poco de maltrato, algunas cachetadas quizá, las necesarias para darle algo de sabor al encuentro. Nunca causan mucho daño, y además es costumbre en los policías. Como que la violencia los deja listos, los hace sentirse machos: un par de golpes y ahora vas a ver, pinche puta, antes de arrancarle la ropa a jalones, rasgándosela ruidosamente, y entonces primero el sargento, empínate cabrona, y el dolor de la entrada porque siempre son unas bestias al empujar, así, como viene, en seco. Mas enseguida se amolda, ábrete bien hija de la chingada, el cuerpo se acostumbra y comienza a disfrutar ese pedazo de carne sólida adentro. Porque para qué mentirse, si ya no aprieta como antes, y la culpa la tiene tanto pelado cachondo que anda por la calle. Sí, arde, pero poco a poco se le va agarrando el gusto. Sólo que ahora, como se le fue la lengua, no adivina qué va a pasar. La patrulla avanza, sin prisa, dejando atrás el centro con sus calles atestadas de noctámbulos. Los faros iluminan algunas parejas y caminantes solitarios en las esquinas. Estrella va con el cuerpo

Fuentes de Consulta

Bibliografías

- Abadía, José Martínez, Serra Flores, Jordi, *Manual básico de de técnica cinematográfica y dirección de fotografía*, España, Editorial Paidós, 2000.
- Aceves, Bertha, *Símbolos y textos del budismo tibetano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, España, Paidós, 2000.
- Arjona Iglesias, Marina / Arriaga Campos, Ricardo / Rodríguez Guerra, Fernando, *Juegos literarios y lingüísticos*, México, Editorial Edere, 2004.
- Aumont, J., M. Marie, *Análisis del film*. España, Paidós, 1990.
- Aurelio de los Reyes, *Orígenes del cine mexicano*, México, FCE, SEP, 1983.
- Ayala Blanco, Jorge, *Aventura del cine mexicano*, 1.ed. México, Ediciones Era, 1968.
- Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, 4ª. ed., España, Libros de cine RIALP, 2000.
- Bhaktivedanta Swami Prabhupada, Abhay Charanaravinda, *El Bhagavad-Gita tal como es*, Edición Completa, México, The Bhaktivedanta Book Trust, 1976.
- Bordwell David, *La narración en el cine de ficción*, España, Editorial Paidós, 1996. ● Bordwell, David, *El significado del filme*, España, Editorial Paidós, 1995.
- Bordwell, David, Thompson, Kristin, *El arte cinematográfico*, España, Editorial Paidós, 1995.
- Cardero, Ana María, *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- Cázares Hernández, Laura, *Técnicas actuales de investigación documental*, México, Editorial Trillas, 1990.
- Dumarcet, Lionel, *Las grandes religiones de Asia*. España, Editorial de Vecchi, 2005.
- Ferrer Mora José, *Diccionario de Filosofía Abreviado*, México, Editorial Hermes, 1990.
- Foucault, Michael, *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI Editores, 1988.
- García Riera, Emilio, *Breve Historia del Cine Mexicano, Primer Siglo 1897-1997*, México, Ediciones Mapa, 1998.
- Gubern, Roman, *Historia del Cine*, España 1ts, editorial Lumen, 1973.
- Guiraud Pierre, *La Semiología*, México, Editorial siglo veintiuno, 1960.
- Kant, Immanuel, *Lo Bello y lo Sublime*, Fundamentos de la metafísica de las costumbres, v México, Editorial Tomo, 2004.
- Lipovetzsky, Gilles, *El crepúsculo del deber*, España, Editorial Anagrama, 2006.
- Lipovetsky, Gilles, *Metamorfosis de la cultura liberal*, España, Editorial Anagrama, 2003.
- Maquiavelo, Nicolás, *El príncipe, con anotaciones de Napoleón Bonaparte del arte de la guerra*, México, Mirlo Editorial, 2017.
- Miyamoto, Musashi, *El Libro de los Cinco Anillos*, México, Editorial Prana, 2006.
- Nietzsche, Friedrich, *Autores Selectos: Friedrich Nietzsche.*, tr. Del alemán por Roberto Mares, México, Editorial Tomo, 2012.
- Platón, *Diálogos*, México, Editorial Porrúa, 2001.
- Romaguera, Ramío, Joaquim, *El lenguaje cinematográfico*. 2ª.ed.corr. aum., Madrid, Ediciones de la Torre, 1999.
- Sartre, Jean Paul, *El existencialismo es un humanismo*, México, Editores Mexicanos Unidos (EMU), 2014.

- Tosi, Virgilio, *El cine antes de Lumiere*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- Truffaut, François, *El cine Según Hitchcock*, Español, Editorial Alianza, 2013.
- Wilde Oscar, *De profundis*, México, Editorial Fontamara, 1998.

Hemerografía

- “25 miradas al cine, 150 directores” , *Revista Algarabía*, Núm. 168, año 18, México, septiembre 2018.
- “ Cortometraje: el territorio libre del cine” , *Revista Cine Toma*, Núm. 2, año 1, México, Enero-febrero 2009.
- “ Las 51 mejores películas de los últimos años” , *Revista Letras Libres*, Núm.100, año 9, México, abril 2007.
- “ Sexo, censura y cine” , *Revista Algarabía tópicos*, Núm. 4, año 2, México, noviembre 2012.
- Tola, Fernando, “ Budismo y humanismo” , *Revista de Estudios Budistas*, Núm. 9, México, abril-septiembre de 1995.

Ficha videográfica

- A Fondo, Jorge Luis Borges en* (1976). Programa de entrevistas dirigida por Joaquín Soler Serrano. España: Rtve.es.
- Gadamer narra la historia de la filosofía, Cap. 1 Como empezó* (1996). Serie de televisión dirigida por Rüdiger Safranski, y Konstanze Brill. Alemania: Westdeutschen Rundfunks Köln (WDR).
- Gadamer narra la historia de la filosofía, Cap. 2 Helenismo y cosmopolitismo* (1996). Serie de televisión dirigida por Rüdiger Safranski, y Konstanze Brill. Alemania: Westdeutschen Rundfunks Köln (WDR).
- Gadamer narra la historia de la filosofía, Cap. 3 Espíritu científico y moral, Kant por ejemplo* (1996). Serie de televisión dirigida por Rüdiger Safranski, y Konstanze Brill. Alemania: Westdeutschen Rundfunks Köln (WDR).
- Gadamer Narra la historia de la filosofía, Cap. 4 La carrera de la autoconciencia* (1996). Serie de televisión dirigida por Rüdiger Safranski, y Konstanze Brill. Alemania: Westdeutschen Rundfunks Köln (WDR).
- Gadamer narra la historia de la filosofía, Cap. 5 La vida como límite de la razón* (1996). Serie de televisión dirigida por Rüdiger Safranski, y Konstanze Brill. Alemania: Westdeutschen Rundfunks Köln (WDR).
- Gadamer narra la historia de la filosofía, Cap. 6 Entender. El arte de dejarse decir algo* (1996). Serie de televisión dirigida por Rüdiger Safranski, y Konstanze Brill. Alemania: Westdeutschen Rundfunks Köln (WDR).
- Intervenciones, Diego rivera entrevistado por su hija Ruth* (1955). Material cedido por el Instituto Patagonico Universitario de las Artes (IUPA), emitido en el programa de TV "En Escena". Argentina: Fundación Cultural Patagonia.
- La historia del cine: Una odisea, El nacimiento del séptimo arte* (2011). The story of film, es una serie documental de 15 horas que habla sobre la historia del espectáculo cinematográfico dirigida por el prestigioso crítico, historiador y cineasta Mark Cousins. Reino Unido: Compañía Productora: Hopscotch Films.

- *La historia del cine: Una odisea, La industria del entretenimiento* (2011). The story of film, es una serie documental de 15 horas que habla sobre la historia del espectáculo cinematográfico dirigida por el prestigioso crítico, historiador y cineasta Mark Cousins. Reino Unido: Compañía Productora: Hopscotch Films.
- *La historia del cine: Una odisea, Los años 20, la década dorada* (2011). The story of film, es una serie documental de 15 horas que habla sobre la historia del espectáculo cinematográfico dirigida por el prestigioso crítico, historiador y cineasta Mark Cousins. Reino Unido: Compañía Productora: Hopscotch Films.
- *La historia del cine: Una odisea. El sonido y los años 30* (2011). The story of film, es una serie documental de 15 horas que habla sobre la historia del espectáculo cinematográfico dirigida por el prestigioso crítico, historiador y cineasta Mark Cousins. Reino Unido: Compañía Productora: Hopscotch Films.
- *La historia del cine: Una odisea. Tiempo de guerras* (2011). The story of film, es una serie documental de 15 horas que habla sobre la historia del espectáculo cinematográfico dirigida por el prestigioso crítico, historiador y cineasta Mark Cousins. Reino Unido: Compañía Productora: Hopscotch Films.
- *La historia del cine: Una odisea. Años 50, sexo y melodrama* (2011). The story of film, es una serie documental de 15 horas que habla sobre la historia del espectáculo cinematográfico dirigida por el prestigioso crítico, historiador y cineasta Mark Cousins. Reino Unido: Compañía Productora: Hopscotch Films.
- *La historia del cine: Una odisea. Años 60* (2011). The story of film, es una serie documental de 15 horas que habla sobre la historia del espectáculo cinematográfico dirigida por el prestigioso crítico, historiador y cineasta Mark Cousins. Reino Unido: Compañía Productora: Hopscotch Films.
- *La historia del cine: Una odisea. La influencia del documental en el cine* (2011). The story of film, es una serie documental de 15 horas que habla sobre la historia del espectáculo cinematográfico dirigida por el prestigioso crítico, historiador y cineasta Mark Cousins. Reino Unido: Compañía Productora: Hopscotch Films.
- *La historia del cine: Una odisea. Años 70* (2011). The story of film, es una serie documental de 15 horas que habla sobre la historia del espectáculo cinematográfico dirigida por el prestigioso crítico, historiador y cineasta Mark Cousins. Reino Unido: Compañía Productora: Hopscotch Films.
- *La historia del cine: Una odisea. El cine como arma para cambiar el mundo.* (2011). The story of film, es una serie documental de 15 horas que habla sobre la historia del espectáculo cinematográfico dirigida por el prestigioso crítico, historiador y cineasta Mark Cousins. Reino Unido: Compañía Productora: Hopscotch Films.

Filmográficas

Filmografía principal

- Beer by Charles Bukowski (cerveza). 2016.
 Director: NERDO (Alessandro Durando, Lorenzo Levrero and Daniele Gavatorra).
 Duración: 02 min 15 s.
 Guion: "Beer", "Love Is a Dog from Hell", Charles Bukowski.
 Música: Enrico Ascoli.

Montaje: animación de Milena Tiplado, Erik Righetti, Simone Cirillo.
Reparto: David Waine Callahan (voz).

● *La leche y el agua*. 2006.

Director: García, Celso Ricardo. Dirección de Arte: Salom, Carlos. Montaje: Sandoval, Mario.
Duración: 12 min.

Guion: García, Celso Ricardo.

Fotografía: Villanueva, Emiliano.

Música: Ruiz, Héctor. Sonido: Mco Studios Film Works.

Reparto: Durán, Ramón (esposo) | Emiliano Garza, Julio (niño) | Socorrito Gutiérrez la anciana en el camión | La Vaca Ludovika, | Parra, Tara (protagonista).

● *Los Amorosos*. 2007.

Director: José Luis Solís Olivares.

Duración: 8:30 min.

Guion: José Luis Solís, basado en el cuento *La vida real* de Eduardo Antonio Parra.

Fotografía: Alejandro Cantú.

Música: Bernardo X. Serna.

Interpretes: Jorge Bortolussi (el periodista), Morena González (esposa del periodista), Ernesto Cruz (pareja), Yolanda Salinas (pareja), César Cubero (vagabundo).

Filmografía general

● *2001: Odisea del espacio* (A space odyssey, 1968) de Stanley Kubrick.

● *Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu.

● *Canoa* (1976) de Felipe Cazals.

● *Cara Cortada* (Scarface, 1983), de Brian De Palma.

● *Chaplin* (1992) de Richard Attenborough.

● *Charles Bukowski Tapes, The* (1985) de Barbet Schroeder.

● *Cine es un mosaico hecho de tiempo, el* (*Il cinema è un mosaico fatto di tempo*, 1984) de Donatella Baglivo.

● *Club de los desahuciados, el* (Dallas Buyers Club, 2013) de Jean-Marc Vallée .

● *Club de la pelea, el* (Fight Club, 1999) de David Fincher.

● *Cómo no te voy a querer* (2008) de Víctor Avelar.

● *Cuando Papá se va de viaje* (Otac na sluzbenom putu, 1985) de Emir Kusturica.

● *Embrujo, un* (1998) de Carlos Carrera.

● *Decadente, el* (The Libertine, 2004) de Laurence Dunmore.

● *Duda, la* (Doubt, 2008) de John Patrick Shanley.

● *Elvira, la dama de la oscuridad* (Elvira, Mistress of the Dark, 1988) de James Signorelli.

● *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004) de Michel Gondry.

● *Gato con manos, el* (The Cat With Hands, 2001) de Robert Morgan.

● *Infierno, el* (2010) de Luis Estrada.

● *Lemmy: 49% motherf**ker. 51% son of a bitch* (2010) de Greg Olliver y Wes Orshoski.

● *Luchador, el* (The Wrestler, 2008) de Darren Aronofsky.

● *Momento decisivo, el* (*The decisive moment*, 1973) de Cornell Capa.

● *Mundos internos, mundos externos* (*Inner worlds, outer worlds*, 2012), documental de Daniel Schmidt.

- *Mi historia sin mí* (I'm Not There, 2007) de Todd Haynes.
- *Naranja mecánica, la* (A clockwork orange, 1971) de Stanley Kubrick.
- *Oldboy: Cinco días para vengarse* (Oldboy, 2003) de Pak Chan-uk.
- *On the Way to Thinking* (1975). Documental de Richard Wisser y Walter Rüdell. Alemania: Südwestfunk, NeskeProduktion.
- *Padrino, el* (The godfather, año), de Francis Ford Coppola.
- *Persépolis* (2007) de Vincent Paronnaud.
- *Rebelión en la granja* (Animal Farm, 1954) de John Halas.
- *Relatos Salvajes* (2014) de Damián Szifron.
- *Réquiem por un sueño* (Requiem for a Dream, 2000) de Darren Aronofsky
- *Rey de los cerdos, el* (The king of pigs, 2001) de Sang-ho Yeon.
- *Romper Stomper* (1992) de Geoffrey Wright.
- *Show de Terror de Rocky, el* (The Rocky Horror Picture Show, 1975) de Jim Sharman.
- *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese.
- *Toro salvaje* (Raging Bull, 1980) de Martin Scorsese.
- *Tortuga roja, la* (La tortue rouge, 2016) de Michaël Dudok de Wit.
- *Vals con Bashir* (Vals Im Bashir, 2008) de Ari Folman.
- *Vigilantes, los* (Watchmen, 2009) de Zack Snyder.
- *When You're Strange* (2009) documental de Tom DiCillo.
- *Whiplash* (2014) de Damien Chazelle.

Cibergráficas

Bibliográficas

- Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Ediciones Paídos Iberica, España. Disponible en: <https://www.facebook.com/groups/248198286337427/posts/573894187101167/>, acceso: 6 de agosto de 2021.
- Bukowski, Charles, *Love is a Dog from Hell*, Editor digital: IbnKhalidun ePub baser1.5. Disponible: https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxjcmVhdGlbnBkZm1pc2xpYnJvc3BkZjllwMTZ8Z3g6NDkzMTYyMWQ5NTBjOTk3Yg&fbclid=IwAR2Tv7n-h3A6Q1C40sC5DgwKj-OYcQK5_kfvDw0QsG8-ds3DYm26sp4iXgk, acceso: 6 de agosto de 2021.
- Derrida, Jacques, *De la gramatología*, México, Siglo XXI Editores, 1986. Disponible en: <https://eltalondeaquiles.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2017/05/derrida-jacques-de-la-gramatologia-compressed.pdf>, acceso: 22 de febrero de 2019.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método I*. España, Ediciones Sígueme. 1999. Disponible en: https://docs.google.com/file/d/0BzH20_Ds87woM3hSWjZldHIzWVU/edit?fbclid=IwAR04O8lqQ7EYO2ii6GvxP72EfCVcKZEkvKTbGeliNk2a47RslwaDcAP0T8&resourcekey=0-B39ZT8XyMtNMIqMtPjAIdg, acceso: 9 de diciembre de 2018.
- Kearney, Hugh, *Orígenes de la ciencia moderna de 1500 a 1700*, España, Ediciones Guadarrama, 1970. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/407758899/16-Kearney-Hugh-Origenes-De-La-Ciencia-Moderna-1500-1700-1-pdf>, acceso: 27 de abril de 2019.
- Kierkegaard, Sören, *Estética y ética en la formación de la personalidad*. Argentina, Editorial Nova, 1955. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/248655872/Kierkegaard-Estetica-y-etica-en-la-Formacion-de-la-Personalidad-O-lo-Uno-o-lo-Otro-II>, acceso: 9 de octubre de 2019.

- Osho, *Meditación: el arte del éxtasis* (Capítulo XI, ¿Qué es el alma? Pregunta 12). España, editorial Gaia, 2016. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/93704598/Osho-Meditacion-El-Arte-Del-Extasis-148p>, acceso: 25 de junio de 2018.
- Solé-Leris, Amadeo / Vélez de Cea, Abraham. *Majjhima Nikāya: Los Sermones Medios del Buddha*, España, Editorial Kairós, 1999. Disponible en: https://drive.google.com/file/d/1DNiObYwn6Rzthke6QIGmm13wib0oexH/view?fbclid=IwAR1Q4o8S1EXAMVsu-2x-YEyCbBR8EPLh5oQjDytLgqdd8BPGa7xNQwi__Ks, acceso: 15 de mayo de 2019.

Hemerográficas

Publicaciones en línea (con edición impresa)

- “Diccionario de cine” , *Revista Algarabía*, 2 septiembre de 2021. Disponible en: <http://algarabia.com/del-mes/diccionario-de-cine/>, acceso: 2 septiembre de 2021.
- Rodríguez, Michèle, “ Extrañamiento, el renacer de la percepción” , *Revista MoonMagazine*, 23 junio de 2016. Disponible en: <https://www.moonmagazine.info/extranamiento-renacer-la-percepcion/>, acceso: 5 de septiembre de 2018.

Publicaciones en línea (sin edición impresa)

- Bustos Gorozpe, Fernando, “ La sed de vivir: Existencialismo en el cine contemporáneo” , *Revista TierraAdentro*, 30 de abril de 2015. Disponible en: <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-sed-de-vivir-existencialismo-en-el-cine-contemporaneo/>, acceso 24 de febrero de 2019.
- Deutsches Filminstitut & Filmmuseum. “ Hilmar Hoffmann” , *Revista DFF*, 2018. Disponible en: <https://deutsches-filminstitut.de/home/hilmar-hoffmann/>, acceso: 1 de junio de 2018.
- Ibermedia Digital, Redacción, “ Historia del cine mexicano” . *Ibermedia*, 18 junio de 2015. Disponible en: <http://pantallacaci.com/ibermedia-digital/contexto-historico/historia-del-cine-mexicano/>, acceso: 24 de Noviembre de 2018.
- IMER, Redacción, “ 28 de diciembre de 1895, los hermanos Louis y Auguste Lumière, ofrecen en el Gran Café de los Capuchino” , *Instituto Mexicano de la Radio (IMER)*, 28 de diciembre de 2015. Disponible en: <https://www.imer.mx/28-de-diciembre-de-1895grancafedeloscapuchino/?fbclid=IwAR18qA8pUsC7j9YR6BwwKTq7NrWzK0q3DfvrzyyK UWaDISCSD3Q3W6kMaKY>, acceso 24 de febrero de 2019.

Periódicos en línea

- Encina Jesús González, “ Remedios Varo: de sueños y alquimia” , *El Siglo de Torreón*, 24 de octubre de 2013. Disponible en: <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/926301.remediosvarodesuenosalquimia.html>, acceso: 15 de enero de 2019.
- Guerrero, Tanya, “ Saca la bestia interna” , *El Grafico*, 26 de octubre de 2016. Dirección electrónica: <http://www.elgrafico.mx/especiales/vidas-callejeras/26-10-2016/saca-la-bestia-interna?fbclid=IwAR3cZDM54s20gou1I5CYBHvk0UQSSylcH8Di05NE8eLU-sCSPNnL2armvPk>, acceso 25 de junio de 2018.

- Redacción BBC Mundo, “ Qué es la tabla de esmeralda y por qué fue tan influyente” . *BBC Mundo*, 17 de septiembre de 2016, Disponible en: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-37364158>, acceso 24 de febrero de 2019.
- Rico, Jesús, “ Somos la era individualista, que privilegia el consumo” , *El Herald*, 19 de agosto de 2015. Disponible en: <https://www.elheraldo.co/tendencias/somos-la-era-individualista-que-privilegia-el-consumo-lipovetsky-212448>, acceso 25 de junio de 2018.
- Solano, Arllete, “ Exponen rasgos alquimistas en la obra de Remedios Varo” , *Milenio*, 3 de diciembre de 2015. Disponible en: <https://www.milenio.com/cultura/exponen-rasgos-alquimistas-obra-remedios-varo>, acceso: 23 de diciembre de **2020**.
- Tercero, Jorge Luis. “ El cine, más que teorías e imágenes vacías: Béla Tarr. Charla con alumnos del cuec” , *Gaceta UNAM*, 13 de noviembre de 2017. Disponible en: <http://www.acervo.gaceta.unam.mx/index.php/gum10/article/view/85118/0>, acceso: 20 de noviembre de **2020**.
- Toscana, David, “ Soren y La Prensa” , *Diario Milenio*, 23 de agosto de 2014. Disponible en: <https://www.milenio.com/cultura/toscanadas-soren-y-la-prensa>, acceso: 2 de noviembre de 2020.

Páginas web

- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. “ El concepto de cine nacional en la era de la comunicación” . Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-concepto-de-cine-nacional-en-la-era-de-la-comunicacion--0/html/ff90f4a6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html, acceso: 24 de noviembre de 2018.
- Circulo de Bellas artes de Madrid. “ Martin Heidegger” . Disponible en: <https://www.circulobellasartes.com/biografia/martin-heidegger/>, acceso 23 febrero de 2019.
- El Colegio de México, “ DiccionariodelEspañoldeMéxico” . Disponible en: <http://dem.colmex.mx/>, acceso: 21 de octubre de 2018.
- Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM). “ Directorio de Realizadores Mexicanos FICM:García,CelsoRicardo” . Disponible en: <https://www.directoriorealizadoresficm.com/realizadores/garciacelso/>, acceso: 25 de diciembre de 2019.
- filosofía.net. “ El Nihilismo” . Disponible en: http://www.filosofía.net/materiales/sofiafilia/hf/soff_u11_1.html, acceso 25 de junio de 2019.
- Fundación para las letras mexicanas (f,l,m). “ Enciclopedia de la literatura en México (ELEM): José Luis Solís Olivares” . Disponible: <http://www.elem.mx/autor/datos/126973>, acceso: **25 de diciembre de 2020**.
- Redacción Circulo de Bellas artes de Madrid. “ Martin Heidegger” . Disponible en: <https://www.circulobellasartes.com/biografia/martin-heidegger/>, acceso: 21 de junio de 2020.
- RedaccionHerderEditorial. “ HansGeorgGadamer” . Disponible en: <https://www.herdereditorial.com/contributor/hansgeorggadamer?fbclid=IwAR0CUFshbKJI76PaxmjUVaiZVtz72RUvbuWpzyPOXSwBHII0qKcgL8qbAw>, acceso: 24 de febrero de 2019.

● Torre de Babel Ediciones. “ Saartre Contingencia” . Disponible en: <https://www.ettorredebabel.com/Historiadelafilosofia/Filosofiacontemporanea/Sartre/Sartre-Contingencia.htm>, acceso: 25 de junio de 2018.

Blogs

● Berthier, A, “ Guía mínima de apreciación cinematográfica I” , en *Pragma*, 2011. Disponible en: <http://antonioberthier.jimdo.com/cine/apreciación-cinematográfica/>, acceso 24 de febrero de 2019.

● Trejo, Cinthya y Arrieta, Fernando, “ Mayéutica y hermenéutica” , en *CAPAS Psicología*, 2012. Disponible en: <https://capas.com.mx/2012/06/24/mayeutica-hermeneutica/>, acceso 24 de febrero de 2019.

Fuentes de archivo/Documentos legales

● Les Écrivains Réunis, *A propósito de algunas condiciones de la fotogenia*. Publicado por primera vez en: *Le Cinématographe vu de Létna*, París, 1926. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/129431292/A-proposito-de-algunas-condiciones-de-la-fotogenia-Jean-Epstein>, acceso: 16 de octubre de 2018.

● The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO). *Memoria del mundo: patrimonio cinematográfico nacional, 1995*. Disponible en: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000110379_spa, acceso: el 13 de octubre de 2019.

Contenido audiovisual

Conferencias: Master class

● “ Antonio Damasio: La búsqueda por comprender la conciencia” , dirección y producción *TED Talks*, Estados Unidos, 18:42 min., diciembre de 2011. Disponible en: https://www.ted.com/?fbclid=IwAR3mtPzKLxyXbnDRGQE6KqRM4ZrqFqOK1Baog5JPX9E1_RBjX4SH8hDTDHI, acceso: 9 de mayo de 2018.

● “ Ayn Rand: Amar al Prójimo” , dirección y producción por *NTA Telestudios*, New York, 26 min., 1959. Disponible en: <https://objetivismo.org/ayn-rand-amar-al-projimo/>, acceso: 10 de mayo de 2018.

● “ 21 FMCEE Master Class Guillermo del Toro” , dirección y producción por el *Festival de Málaga*, España, 1:37:26min., abril de 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=tM87liqhBzg&t=328s>, acceso: 3 de septiembre de 2018.

● “ 3era Master Class de Guillermo del Toro: De Geometría a La Forma del Agua” , dirección y producción por *Canal 44 y el 33 Festival Internacional de Cine de Guadalajara*, México, 2:59:50min., marzo de 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zPTFDDuUWVM&t=3s>, acceso: 18 de agosto de 2018.

Programas y series documentales.

● “Cultura para principiantes / Michel Foucault” . Producción y dirección para Canal Encuentro por *ONCE Producciones y Raravis Animación*, Argentina, 11:50 min., 2016. Disponible en:

<http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8710/8853?temporada=2>, acceso: 31 de mayo de 2020.

● “Historia de la hermenéutica griega” . Producción y dirección por la *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)*, España, 9:56 min., diciembre de 2016. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=mlmonAo_INM, acceso: 1 de mayo de 2018.

● “Oficios del Cine - Dirección” . Producción y dirección *Cineteca Nacional de Chile* para El Programa Escuela al Cine, y el *Fondo de Fomento Audiovisual del Ministerio de las Culturas*, Chile, 8:01 min., junio de 2015. Disponible en: https://escuelaalcine.cl/?fbclid=IwAR14xeZlaDIUqymCiBrYHauGJvK95vym_pNTqSvdHkVo0UawEc7oegDtXkQ, acceso: 22 de marzo de 2019.

● *Sartre, el ciudadano sin límites I*. Producción y dirección por documentales UNED, España, 25:18 min., diciembre de 2012. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=2sy_5uj0FNQ&t=46s, acceso: 10 de julio de 2018.

● *Sartre. El existencialista comprometido II*. Producción y dirección por documentales UNED, España, 26:46 min., diciembre de 2012. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Si6Puw8f9BE>, acceso: 10 de julio de 2018.

Videolecciones en línea y tutoriales (youtube).

● McNabb, Darin, “ El existencialismo: una introducción 1/2” , producción y dirección por *La Fonda Filosófica*, 15:27 min., 2012. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JotchOUEdfk&t=4s>, acceso: 10 de enero de 2019.

● McNabb, Darin, “ El existencialismo: una introducción, pt. 2/2” , producción y dirección por *La Fonda Filosófica*, 10:37 min., 2012. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=UKTGm550yC4>, acceso: 4 de marzo de 2019.

● McNabb, Darin, “ La Filosofía Budista, pt 2/6” , producción y dirección por *La Fonda Filosófica*, 16:31 min., 2016. Disponible en: <https://www.lafondafilosofica.com/>, acceso: 7 de diciembre de 2018.

● McNabb, Darin, “ La filosofía budista, pt. 3/6” , producción y dirección por *La Fonda Filosófica*, 17:13 min., 2016. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fEr9S0NDToA&t=1s>, acceso: 10 de octubre de 2018.

● McNabb, Darin, “ La filosofía budista, pt 4/6” , producción y dirección por *La Fonda Filosófica*, 16:00 min., 2016. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=dcES_JJ1DIQ&t=1s, acceso: 10 de octubre de 2018.

● McNabb, Darin, “ La filosofía budista, pt 5/6” , producción y dirección por *La Fonda Filosófica*, 14:50 min., 2016. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2G5IU6h21I&t=1s>, acceso: 10 de octubre de 2018.

● McNabb, Darin, “ La filosofía budista, pt 6/6” , producción y dirección por *La Fonda Filosófica*, 18:17 min., 2016. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9dpck9St>, acceso: 10 de octubre de 2018.

● McNabb, Darin, “ Kierkegaard y el individuo, pt. 1” , producción y dirección por *La Fonda Filosófica*, 18:49 min., 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Te5EYT4fYeM&t=383s>, acceso: 31 de mayo de 2020.

● McNabb, Darin, “ Kierkegaard y el individuo, pt. 2” , producción y dirección por *La Fonda Filosófica*, 20:30 min., 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dRmlcaYxozE&t=682s>, acceso: 31 de mayo de 2020.

- McNabb, Darin, “ Kierkegaard y el individuo, pt. 3” , producción y dirección por *La Fonda Filosófica*, 21:43min., 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=mUCLCS0WGbo&t=130s>, acceso: 31 de mayo de 2020.
- McNabb, Darin, “ Kierkegaard y el individuo, pt. 4” , producción y dirección por *La Fonda Filosófica*, 18:01min., 2019. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=J9oy4YVDsaM&t=535s>, acceso: 31 de mayo de 2020.

Podcast

- Mendez, Alex, “ 02 ¿Qué es el cine?” , producción y dirección por *Las Milk Historias*, 7:06 min., septiembre de 2015. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=D_JVfGY8d60, acceso: 13 de abril de 2018.
- Torres, Chumel, “ Cine Mexicano” , producción y dirección *Chumel con Chumel Torres por HBO Latino America*, 29:00 min., agosto de 2017. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2jYhgNuZ3lk&t=304s>, acceso: 7 de febrero de 2018.
- Torres, Chumel, “ Especial: El Cine en México” , producción y dirección por *El Pulso De La República*, 15:43min., 2015. Dirección electrónica: <https://www.youtube.com/watch?v=iPvFWqSp-fk>, acceso: 7 de febrero de 2018.
- Uribe, Diana, “ Mayo del 68. Seamos Realistas, Pidamos lo Imposible” , producción y dirección por *Cultopedia*, 1:20:53min., septiembre de 2012. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=vvFM8Fe_caY, acceso: 4 de octubre de 2018.
- Vicencio, Juan Pablo, “ Entre Dos: Carlos Cuarón y la industria del cine mexicano” , producción y dirección por *CineStudio*, 10:26 min., enero de 2017. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fTpLvyWI-WE>, acceso: 29 de octubre de 2019.

Videoblogs

- Tsondru, Lama, “ El miedo” , producción y dirección por *faceBuda*, 48:25 min., febrero de 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5IfLGPCP1ZE>, acceso: 23 de noviembre de 2019.

Glosario

Alquimia. Doctrina y conjunto de prácticas que tenían por objeto el estudio de los elementos constitutivos del universo y la naturaleza, sus posibles mezclas y transmutaciones, así como el hallazgo de una sustancia o elemento tal que impidiera la disgregación de los cuerpos, es decir, la muerte. Mauricio Beuchot destaca del libro de Jung *Psicología y alquimia*, el cómo los procedimientos que hacían los alquimistas transformaban más que el metal la psique de cada alquimista.

Censura. La censura supone prohibir o limitar una expresión por considerar que sus contenidos pueden ser ofensivos o dañinos.

Conciencia (cómo sensibilidad). Como lo plantea la psicología budista la consciencia es consciencia de, en relación de por ejemplo algún objeto. El buda lo plantea así: Conoced y ved la mente tal y como es, conoced y ved los objetos de la mente tal y como son, conoced y ved la conciencia mental tal y como es, conoced y ved el contacto mental(entre la mente(o sea el órgano) y los objetos de su percepción) tal y como es, conoced y ved tal y como es la sensación placentera, dolorosa o neutra que surge condicionada por el contacto mental, no apasionándose por la mente, los objetos de la mente, la conciencia mental, el contacto mental, ni por la sensación placentera, dolorosa o neutra que surge condicionada por el contacto mental²⁰⁶.

Cortometraje. Un cortometraje es una película con un formato de duración corta. Para Hilmar Hoffmann existen dos grupos básicos. Por un lado encontramos cortometrajes que se caracterizan por una estructura dramática que sigue la estructura clásica del largometraje. A este grupo de filmes los bautiza como ficción breve (Kurzer Spielfilm) mientras que existe otro grupo en el que el autor detecta las características, un lenguaje y un desarrollo autónomo e independiente que se aleja

²⁰⁶ Solé-Leris, Amadeo / Vélez de Cea, Abraham, *op.cit.*, p.147.

e incluso contrapone a las convenciones narrativas. A este grupo le llama cortometraje de ficción (Kurz-Spielfilm).

Crítica. Capacidad de examinar, valorar y juzgar una obra o la actuación de alguien. Dentro del espectáculo cinematográfico la crítica en su conjunto se identifica en ocasiones con la interpretación y se contrapone a la descripción o al análisis. Hablando en términos más simples, uno puede entender la trama de una película de James Bond siendo totalmente inconsciente de su más abstracta significación mítica, religiosa, ideológica o psicosexual²⁰⁷.

Dasein (sensibilidad). Da-sein significa el lugar (Da) del ser (Sein). El hombre está ahí, en la apertura del mundo, pero está ahí como el ahí del ser, como el lugar óptico donde el ser se revela. Esta postura la aborda desde la fenomenología (la Experiencia Misma)²⁰⁸.

Diégesis. Para ser efectiva, una narración debe desarrollarse en un mundo ficcional que sea verosímil. Denominamos diégesis a todo lo que hace parte de la historia que se cuenta, al mundo que propone la ficción.

Esencia. A partir de los análisis de Aristóteles se considera como esencia el qué de una cosa, esto es, no que la cosa sea (o el hecho de ser la cosa), sino qué es.

Existencialismo. El existencialismo es un movimiento filosófico del siglo XX que pone en la existencia humana concreta, el centro de toda reflexión filosófica. Jean Paul Sartre afirmaba "La existencia precede a la esencia."

Filme. Película. Sucesión de fotogramas, de un mismo plano o de planos distintos, según su orden pensado antes o después de la propia toma de imagen²⁰⁹.

Filosofía. Disciplina que reflexiona sobre distintos campos del conocimiento y de la actividad humana y estudia las formas del pensamiento: filosofía de la historia,

²⁰⁷ Bordwell, David, *El significado del...* p.18.

²⁰⁸ Heidegger, Martin, *Ser y tiempo (Sein und Zeit)*, Chile, Editorial Universitaria, p. 159.

²⁰⁹ Cardero, Ana María, *op.cit.*, p.68.

filosofía de la religión, filosofía política, filosofía del derecho, filosofía del conocimiento.

Hermenéutica. Técnica o método de interpretación de textos. Originalmente la interpretación fue concebida como un proceso verbal en su totalidad pero en su uso actual el término puede denotar prácticamente cualquier acto que elabore o transmita significado²¹⁰.

Mauricio Beuchot la define como la disciplina de la interpretación de textos y dice de ella: Disciplina para jugar un poco porque hay un pleito de sí la hermenéutica es ciencia o es arte, yo creo que tiene de las dos, para que sea neutral la llamo disciplina porque tiene también su parte científica pero también la parte de arte que es la intuición. También para interpretar textos tenemos que usar la intuición²¹¹.

Interpretación. Explicar o declarar el sentido de algo (comprender) pero principalmente el de un texto. Este vocablo deriva del término latino interpretatio que significa "explicación" que a su vez deriva de interpres o sea negociador, traductor o intermediario.²¹²

Lenguaje. El lenguaje es la llegada luminosa-encubridora del ser a sí mismo (Sprache ist lichtend-verbergende Ankunft des Seins selbst). En Heidegger el lenguaje aparece, primero, en la forma de la habladuría como uno de los modos en que se manifiesta la degradación o inautenticidad. Frente a este modo inauténtico la autenticidad parece consistir no en el habla o siquiera en algún lenguaje sino en el "llamado" de la conciencia.²¹³

Ley. Kant ha indicado que lo peculiar de toda ley es la universalidad de su forma. No hay, en efecto, excepciones para las leyes.

²¹⁰ Bordwell, David, *El significado del...* p.17.

²¹¹ *El poder del ícono: Jung el alquimista de la psique*, Mauricio Beuchot, Facebook (4:42min.), 7 de junio de 2017. Disponible en: <https://fb.watch/jgn12bFHaj/>

²¹² Bordwell, David. *Loc.cit.*

²¹³ Stainer, George, *op.cit.*, p.158.

Mal. Friedrich Nietzsche lo plantea de la siguiente manera: La indicación de cuál es el camino *correcto* me la proporcionó el problema referente a qué es lo que las designaciones de lo “bueno” acuñadas por las diversas lenguas pretenden propiamente significar en el aspecto *etimológico*, y yo encontré aquí que todas ellas remiten a *idéntica metamorfosis* conceptual, que, en todas partes, “noble”, “aristocrático” - en el sentido estamental-, es el concepto básico a partir del cual se desarrolló luego, por necesidad, “bueno”, en el sentido de “ánimicamente noble”, de “aristocrático”, de “ánimicamente de índole elevada”, “ánimicamente privilegiado”; un desarrollo que marcha siempre en paralelo a aquel otro que hace que “vulgar”, “plebeyo”, “bajo”, acaben por pasar al concepto “malo” .²¹⁴

Meritocracia. La meritocracia es un sistema basado en el mérito. Esto es, las posiciones jerarquizadas son conquistadas con base al merecimiento, en virtud, del talento, educación, competencia o aptitud específica para un determinado puesto de trabajo.

Metafísica. La metafísica es ciencia del ser como ser y de la substancia, se ocupa del ente común y del primer ente, separado de la materia.²¹⁵

Mímesis. La palabra mimesis posee dos posibles sentidos que hacen referencia a la imitación, estas son, una para aludir a la imitación que un individuo realiza de aquellos gestos, ademanes, muecas, señas, manera de hablar o de actuar y movimientos que hace otro. El otro sentido hace referencia al culto o imitación que se realiza en función de la naturaleza como propósito artístico, en la estética y en la poética clásica. Se entiende por esta idea un interés de la atención orientado hacia “la realidad” .

Narcisismo. Amor exagerado por uno mismo: profundo narcisismo.

²¹⁴ Nietzsche, Friedrich, *op.cit.*, p.414.

²¹⁵ Ferrater Mora, José, *Diccionario de Filosofía Abreviado*, México, Editorial Hermes, p.277.

Narración. Acto de relatar: La narración de una batalla, la narración de un juego, una narración viva y emocionante.

Nihilismo. (Del latín nihil, nada) Término que empezó a ser utilizado por los románticos alemanes para referirse a las doctrinas que propugnan la ausencia de convicciones verdaderas y, especialmente, la ausencia de valores.²¹⁶

Nulidad existencial. La promesa de ser' (como esencia) está siempre comprometida. Por lo tanto para Sartre es equivalente a la nada. Así también lo plantea el budá. “ La forma material, monjes, es impermanente, la sensación es impermanente, la percepción es impermanente, las composiciones mentales son impermanentes, la conciencia es impermanente. La forma material, monjes, es insubstancial, la sensación es insubstancial, la percepción es insubstancial, las composiciones mentales son insubstanciales la conciencia es insubstancial. Todo lo compuesto es impermanente, todo es insubstancial” ²¹⁷.

Poesía. Heidegger entiende su ontología y su poética de tal manera que no pueden ser, en última instancia, reconciliadas con el modo de raciocinio y de argumento lineal que ha dominado la conciencia filosófica oficial occidental desde Platón. “ Comprender” a Heidegger significa aceptar la entrada a otro orden o espacio de sentido o de ser. La poesía auténtica, que es extremadamente escasa, es la “ condición real, el recurso fundamental de la residencia en la tierra del hombre” .
218

Premisa. La premisa es la opinión del escritor que utiliza el guion como el vehículo para comunicarla. Esa opinión es una tesis, extraída del debate que plantea la película. Es importante lo del debate porque muchas veces se confunde con el tema del que habla la película. Y es un error. La película en sí es el tema, es el debate.

²¹⁶ “ ElNihilismo” ,*Filosofía.net.*,2021.Disponibleen:http://www.filosofía.net/materiales/sofiafilia/hf/sof_u11_1.html, acceso: 1 de nombre de 2021.

²¹⁷ Solé-Leris, Amadeo / Vélez de Cea, Abraham, *op.cit.*, p.204.

²¹⁸ Stainer, *op. cit.*, pp.59-215.

Pero el final, el clímax, es el posicionamiento del autor en torno a ese debate. El clímax representa el triunfo de la tesis. El clímax es en sí mismo, la premisa.

Sentimiento. Estado mental producido por la percepción de alguna cosa alegre, triste, tierna, molesta, etc en la persona que lo experimenta. Capacidad que tiene alguien para manifestar esos estados mentales.

Ser. El *cogito ergo sum* de Descartes resulta ser un acto de jactancia antropocéntrica y racionalista. Lo contrario es lo cierto: “ Yo soy, luego yo pienso” . La condición necesaria que da realidad al pensamiento es la existencia. Indudablemente en el sentido preciso en que Descartes trató de establecer los dos términos, hay existencia antes del pensamiento. El pensamiento es sólo una de las articulaciones del *Dasein*.

La cogitación platónico-cartesiana y la fundación cartesiana de la realidad del mundo en la reflexión humana son intentos de “ saltar por encima del mundo” (*ein Überspringen*) para llegar a la pureza no-contingente de las Ideas eternas o de las certidumbres y funciones matemáticas. Pero esta tentativa de salto desde y hacia la abstracción es radicalmente infiel a la facticidad (lo que existe de hecho) del mundo tal y como lo entendemos, tal y como lo vivimos.

¿Pero cómo se relaciona de hecho (giro que debe en este caso recuperar su fuerza original) el mundo con nosotros? El mundo nos llega, responde Heidegger, bajo la forma y modo de las *cosas*. Pero *no cualquier cosa*, de los innumerables objetos-entidades con que se topa el *Dasein*, constituye *su ser-en-el-mundo*. Sólo lo que los griegos llamaban *pragmata*, “ esto es, aquello con lo que se tiene que ver en el ‘andar’ que ‘se cura de’.”²¹⁹

Signo y significatividad. A pesar de que el tema del libro *Ser y Tiempo* sea el “ser” lo que Heidegger investiga es el sentido del ser y lo establece en la introducción pues el sentido determina la naturaleza del ente. Por otra parte Mauricio Beuchot destaca la utilidad de los estudios del signo de Pierce centrado en los interpretantes,

²¹⁹ *Ibídem*, p.151.

y no en los intérpretes sino los signos que decodifican en el intérprete los signos a modo de conceptos de conductas o incluso de hábitos.²²⁰

Teoría. En el marco de la teoría parcial de la narración en el cine de ficción a Bordwell no le preocupan las operaciones por las cuales el cine dominante da forma a sus espectadores en tanto sujetos ideológicos, sino que le interesa analizar cómo esos espectadores construyen los films a través de procesos de comprensión narrativa (aquí también radica su justificación hermenéutica). El constructivismo de Bordwell es por lo tanto una teoría metaestética (o sea una reflexión de sobre la propia disciplina estética) que pretende explicar qué es lo que hace el espectador cuando mira un film.

Texto. La hermenéutica se dedica a la interpretación de textos pero para Mauricio Beuchot la idea de texto se ha ido ampliando primero (texto) era un escrito, después con Gadamer un dialogo hablado y ahora incluso con con Ricour una acción significativa es un texto²²¹.

Virtud. La virtud es respecto a una cosa lo que completa la buena disposición de la misma, lo que la perfecciona, en otros términos, la virtud de una cosa es, propiamente hablando, su bien, pero no un bien general y supremo, sino el bien propio e intransferible.

Voluntad de poder. Es el impulso que conduce a hallar la forma superior de todo lo que existe y afirmar el eterno retorno, que separa las formas superiores, afirmativas, de las formas inferiores o reactivas.²²²

²²⁰ *Heurística y hermenéutica*, Mauricio Beuchot, Facebook (32:30min.), 14 de junio de 2019. Disponible en: <https://fb.watch/jgnl1O2gm-/>

²²¹ Idem.

²²² Nietzsche, *op. cit.*, pp. 343-344.