



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Xochimilco

LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN SOCIAL

TRABAJO TERMINAL

“El aislamiento después de una pérdida: su impacto emocional y social desde el cine ensayo ficcional”

PRESENTAN:

DE LA ROSA OCAMPO DANIEL ALEJANDRO

FLORES SARRO LUIS FERNANDO

ESTEVEZ SUBIAUR CARLOS ZAHID

MORA LOPEZ PABLO DARIO

ASESORES:

ERICA MARISOL SANDOVAL REBOLLO

ANTONIO DEL RIVERO HERRERA

MARCO DIEGO VARGAS UGALDE

FECHA:

29 de abril de 2025

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	3
PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	6
OBJETIVOS	6
A) General	6
B) Específicos	6
JUSTIFICACIÓN	7
METODOLOGÍA	8
CAPÍTULO I. ENSAYO CINEMATOGRAFICO: ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN	10
A) Antecedentes del Cine Ensayo	10
Las vanguardias históricas	11
Dadaismo	12
Surrealismo	13
Cine Experimental	14
Cine Documental	14
Cine Ficcional:	16
B) Del Cine Ensayo al Cine Ensayo Ficcional	19
Cine Ensayo	19
Definición y evolución del cine ensayo	20
Rechazo de la ciencia ficción en cine ensayo	20
Apertura del cine ensayo ficcional	21
CAPÍTULO II. AISLAMIENTO DESDE LA MIRADA SOCIOLÓGICA, ANTROPOLÓGICA Y PSICOLÓGICA	23
Perspectiva Sociológica	23
Perspectiva Antropológica	25
Perspectiva Emocional y Psicológica	27
CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS	29
The Wild Blue Yonder (2005)	30
Solaris (1972)	47
El Castillo de la Pureza (1973)	65
CONCLUSIÓN COMPARATIVA	82
CONCLUSIÓN Y REFLEXIÓN FINAL	84
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	88

EL AISLAMIENTO DESPUÉS DE UNA PÉRDIDA: Su impacto emocional y social desde el cine ensayo.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se propone explorar el impacto emocional y social del aislamiento después de una pérdida, utilizando como herramienta de análisis y reflexión el *cine ensayo ficcional*. Este subgénero híbrido que permite representar las complejidades del aislamiento de manera simbólica y sensorial, alejándose de las narrativas tradicionales para construir espacios de contemplación.

A partir de una revisión teórica de los antecedentes, el surgimiento del cine ensayo y su fusión con la ciencia ficción, se plantea un enfoque interdisciplinario que cruza la sociología, la antropología y la psicología para comprender la dimensión múltiple del aislamiento. Posteriormente, se realiza un análisis narrativo de tres obras cinematográficas las cuales abordan de manera singular los temas de la pérdida, el aislamiento y la búsqueda de sentido.

Esta investigación busca no solo analizar las representaciones cinematográficas del aislamiento, sino también proponer una reflexión sobre su significado y su proyección, contribuyendo así a una comprensión más profunda de las emociones humanas en contextos distópicos a través de la ficción.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El aislamiento social después de una pérdida personal es un acontecimiento común que afecta la salud mental y emocional de las personas con repercusiones en lo social. Este aislamiento puede derivar en la falta de interacción con otras personas, cambios en el estado de ánimo y el descuido de las relaciones existentes. A pesar de su importancia, el aislamiento después de una pérdida personal sigue siendo un tema poco reflexionado y tomado en cuenta para comprender el sentido de la muerte en épocas contemporáneas y su proyección al futuro mediante estrategias cinematográficas novedosas o alternativas.

Según Bowlby (1980), la pérdida de un ser querido puede generar una respuesta de duelo que incluye sentimientos de tristeza, ira y aislamiento. Sin embargo, cuando el aislamiento se prolonga, puede convertirse en un obstáculo para el proceso de un duelo saludable. El concepto de duelo saludable ha sido ampliamente estudiado por diversos autores. Uno de los más influyentes es Elisabeth Kübler-Ross, quien describió las cinco etapas del duelo (negación, ira, negociación, depresión y aceptación) en su libro "Sobre la muerte y el morir" (1969).

Así, el aislamiento que puede sufrir una persona después de experimentar la pérdida de un familiar, amistad, pareja, hogar, etcétera, es un fenómeno complejo que puede ser entendido a través de la reflexión sobre los múltiples factores psicológicos y sociales, que intervienen en él. De acuerdo con Parkes (como se citó en Shaffer, 1972), este aislamiento a menudo surge de la dificultad para expresar emociones y la carencia de redes de apoyo social, lo que puede agravar la experiencia del duelo.

No todo es atribuible a los individuos que pasan por ello, sino que habría que pensar cómo interviene una cultura del silencio alrededor de la muerte, a pesar de que en algunas sociedades, como la mexicana, hay cierto culto a la muerte.

La aparente incapacidad para compartir el dolor y las emociones asociadas con la pérdida puede llevar a un estado de soledad que intensifica síntomas asociados a la depresión y ansiedad. El proceso de duelo es importante porque nos permite aceptar la pérdida, expresar el dolor y adaptarnos a una nueva realidad, evitando así problemas como la ansiedad, depresión, entre otros problemas psicológicos.

Este es un fenómeno profundamente estudiado en la psicología, pero su representación y exploración a través del cine ensayo ofrece una perspectiva singular que merece ser considerada.

La combinación del cine ensayo y de ficción crea una experiencia híbrida que desafía las narrativas tradicionales, permitiendo explorar ideas filosóficas, emocionales o sociales, desde una perspectiva personal y reflexiva, sin perder de vista el impacto dramático de la ficción.

La muerte, como fenómeno inevitable y universal, ha sido objeto de reflexión y representación en diversas formas de arte para explorar su significado. Este trabajo

busca reflexionar sobre el aislamiento después de la muerte de un ser querido a través del cine ensayo ficcional. En un mundo donde el individuo enfrenta su propia mortalidad, el cine se convierte en un espejo que refleja la soledad y la angustia.

El cine ensayo ofrece una perspectiva singular para explorar la complejidad del duelo. A través del cine ensayo, se busca no solo analizar las narrativas cinematográficas que abordan el aislamiento tras una pérdida personal, sino también invitar a una reflexión más profunda sobre cómo estas obras resuenan en la experiencia humana, presente y futura. Al emplear esta forma ensayística, se pretende crear un espacio donde las emociones y vivencias pueden ser compartidas y comprendidas.

El cine ensayo ofrece una plataforma para explorar las complejidades del duelo, el silencio que acompaña la pérdida y el camino hacia otras formas de comprenderlo, e inclusive de enfrentarlo. Al conectar lo personal con lo universal esperamos que el público no solo se sienta identificado, sino también encuentre un medio para procesar experiencias de pérdida a través de las películas posteriormente analizadas, por ejemplo, algunas obras de Marker; promoviendo así una conversación necesaria sobre el aislamiento que muchas veces se vive en estas situaciones.

La ciencia ficción es un género que permite la extrapolación de situaciones cotidianas en entornos más complejos, utilizando escenarios futuristas o alternativos para reflexionar sobre problemas humanos. Al conectar la ciencia ficción con el cine ensayo, se pueden tomar las experiencias del aislamiento mientras se vive el duelo y situarlas en escenarios distópicos que amplifican estas emociones de forma interesante.

La naturaleza filosófica del cine ensayo radica en su capacidad para cuestionar y explorar ideas abstractas de manera profundamente personal e intelectual. A diferencia de otros géneros cinematográficos, el cine ensayo busca abrir espacios para la contemplación y el diálogo interior del espectador. Su enfoque híbrido, que mezcla lo narrativo con lo poético y lo documental, invita a una reflexión más libre y subjetiva sobre temas existenciales, sociales o políticos. (OpenAI, 2024)

Este trabajo de investigación aprovechará la naturaleza filosófica y reflexiva del cine ensayo para profundizar en las experiencias de aislamiento emocional y social, mientras que la ciencia ficción ofrecerá un medio para expandir esos sentimientos en contextos distópicos.

La unión de estas opciones creativas y expresivas da como resultado un género híbrido llamado el cine ensayo ficcional, la cual nos ayudará a plantear una mirada multifacética sobre el impacto del aislamiento tras una pérdida personal, con la intención de comprender, de manera intelectual y sensorialmente la complejidad de esta experiencia.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

- ¿Qué elementos del cine de vanguardia y de ciencia ficción se pueden combinar con el cine ensayo para crear una propuesta cinematográfica que aborde el aislamiento que viene posterior a una pérdida?
- ¿De qué manera el cine ensayo puede ser utilizado como una herramienta para la reflexión en personas que han experimentado una pérdida significativa personal?
- ¿Cómo ver el cine ensayo narrativamente nos puede ayudar a comprender el aislamiento que se experimenta después de una pérdida, en términos futurísticos?

OBJETIVOS

A) General

- Reflexionar sobre el aislamiento social después de una pérdida, mediante el cine ensayo ficcional como propuesta comunicativa para hablar de la complejidad de este fenómeno en tiempos distópicos.

B) Específicos

- Analizar cómo el cine ha abordado el tema del aislamiento después de una pérdida.
- Explorar cómo el lenguaje y la narrativa influyen en la construcción de significados después de una pérdida.

- Reflexionar sobre la experiencia del aislamiento después de una pérdida a través del cine ensayo ficcional.

JUSTIFICACIÓN

El aislamiento tras una pérdida personal simboliza una vivencia intensamente humana que va más allá del duelo en sí mismo, impactando no sólo las emociones, sino también las interacciones sociales y la visión de uno mismo ante el mundo. En contraste con el duelo, que ha sido extensamente analizado desde enfoques psicológicos. Este trabajo busca investigar y comprender cómo el aislamiento impacta la vida de los individuos en duelo representándolo mediante el cine ensayo.

La Organización Mundial de la Salud (OMS), dirigida por el Dr. Tedros Adhanom (2023), alerta sobre las graves repercusiones del aislamiento social y la soledad, que incluyen un incremento en el riesgo de padecer enfermedades como la ansiedad, depresión, demencia y suicidio. Estas cifras subrayan la necesidad de tratar el aislamiento no únicamente desde un enfoque clínico, sino también desde su dimensión subjetiva y emocional, que frecuentemente se pasa por alto o es invisibilizada.

El cine ensayo ficcional se presenta como un medio ideal para explorar este tema, dado que facilita una reflexión intensa a través de relatos que fluctúan entre lo individual y lo global. Este tipo de cine se distingue por la fusión de aspectos ficticios y documentales, proporcionando un instrumento singular para entender y representar cómo el aislamiento se expresa y cambia en el marco de una pérdida.

La fusión de lo ficticio con lo real en el cine ensayo posibilita tratar el aislamiento no sólo como un suceso social, sino también como una vivencia emocional y filosófica que impacta al público. Previas investigaciones han estudiado el duelo y sus fases, por ejemplo, Kübler-Ross, sin embargo, escasas han enfocado su atención en el aislamiento que resulta de este proceso a través de este género cinematográfico.

Algunas investigaciones en el campo del cine ya han indagado en asuntos como el aislamiento o la soledad como Marker, Tarkovski, entre otros. Este proyecto tiene como objetivo ampliar esta visión al analizar cómo las películas de ensayo y ensayo

ficcional no sólo simbolizan el aislamiento, sino que también lo comprenden y lo convierten en un instrumento de empatía y reflexión.

Este proyecto, al centrarse en el aislamiento, busca proporcionar una visión más exacta y pertinente sobre su repercusión emocional y social. Además, intenta entender cómo las representaciones ficticias pueden tener relevancia para aquellos que experimentan procesos parecidos, ofreciendo un espacio para la identificación, la catarsis y la comprensión.

Así, el cine ensayo no solo examina, sino que también funciona como un enlace que vincula al público con una vivencia emocional que, a pesar de ser intensamente personal, también es universal.

METODOLOGÍA

Enfoque de la Investigación

La investigación consistirá en un **análisis narrativo**, centrándose en la exploración de obras cinematográficas ensayísticas que aborden el tema del aislamiento tras una pérdida. Este enfoque permitirá una exploración más profunda de las emociones y experiencias retratadas en estas obras.

Al integrar elementos visuales, sonoros y discursivos en un diálogo íntimo, estas obras permiten al espectador no solo observar el aislamiento, sino también experimentarlo de manera visceral. Este enfoque resulta especialmente adecuado para estudiar las dimensiones subjetivas del aislamiento en escenarios distópicos.

La metodología a usar en el análisis narrativo será apoyado mediante el libro “Las categorías del relato literario” (1966) de Tzvetan Todorov, el cual se encarga de realizar una propuesta acerca de un modelo para analizar el funcionamiento de los relatos, esto mediante una serie de categorías que permitirán estudiar la estructura de cualquier narrativa.

La idea principal es que todo relato se pueda analizar a través de ciertas reglas y funciones internas, más allá del contenido específico.

Este análisis narrativo se compone de distintos niveles, como por ejemplo: La historia y el discurso, el relato como historia y sus dos niveles existentes (la lógica de las acciones y los personajes y sus relaciones) y el relato como discurso.

Dentro de este tipo de análisis, el modelo triádico consiste en una forma de analizar las acciones en tres partes, lo que nos permitirá hacer un desglose conciso a través de microrrelatos, que a su vez irán encadenándose poco a poco, además de analizar a los personajes y cuáles son las pretensiones que ellos tienen en sí.

El carácter híbrido del cine ensayo respalda la elección del análisis narrativo, ya que permite examinar las capas discursivas (visuales, sonoras, textuales) que construyen la experiencia emocional y cognitiva del espectador frente al aislamiento. El análisis narrativo se centrará en:

- Cómo el cine ensayo permite representar lo intangible, como el duelo y el aislamiento.
- La integración de elementos visuales y narrativos para evocar emociones desde una perspectiva personal.

CAPÍTULO I. ENSAYO CINEMATOGRAFICO: ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN

El propósito de este capítulo es analizar el surgimiento y evolución del cine ensayo, destacando sus raíces en las vanguardias históricas y su carácter híbrido entre la realidad y la ficción. A través de un recorrido por movimientos como el dadaísmo, el surrealismo, el cine experimental y documental, se establece cómo el cine ensayo se consolidó como una forma de pensamiento visual y reflexión subjetiva. Asimismo, se explora la apertura del cine ensayo hacia el ámbito ficcional, permitiendo una expansión de sus límites tradicionales para abordar temas existenciales y emocionales, como el aislamiento y la pérdida, desde una perspectiva innovadora y autorreflexiva.

A) Antecedentes del Cine Ensayo

Fernández Labayen (2007) destaca cómo los cineastas han utilizado el cine para cuestionar las normas del lenguaje cinematográfico. Este tipo de cine no busca simplemente contar una historia, sino también reflexionar sobre el medio en sí, la subjetividad del creador y las posibilidades de la imagen como herramienta de pensamiento.

El autor destaca que el cine desde sus orígenes de Vanguardia ha sido pluridisciplinar; estableciendo una serie de fenómenos híbridos en el cine. El cine ensayo, a diferencia de los formatos tradicionales, mezcla elementos de la ficción, documental, poesía visual y otras formas artísticas.

Las corrientes artísticas de vanguardia histórica (dadaísmo, surrealismo, futurismo, entre otras) surgieron en las primeras décadas del siglo XX como corrientes artísticas que aspiraban a desafiar las convenciones estéticas y culturales. Su objetivo principal consistía en desafiar las reglas preestablecidas y buscar nuevas modalidades de expresión que representaran las transformaciones sociales, políticas y tecnológicas de su tiempo.

Dentro de este contexto, el cine ensayo y las vanguardias comparten una característica “desafiante”, la libertad de creación y la exploración de nuevas

modalidades de expresión. Esta perspectiva del cine como un lugar de reflexión y experimentación es directamente descendiente de las vanguardias, que ya habían investigado la habilidad del arte para interrogar la realidad y sugerir nuevas maneras de percibir el mundo.

Las vanguardias históricas

Las corrientes artísticas vanguardistas son movimientos culturales y estéticos que emergieron principalmente en las primeras décadas del siglo XX, con el objetivo de desvincularse de las tradiciones artísticas pasadas e indagar en nuevas modalidades de expresión, principalmente con la pintura y la escultura, además de que algunas de las corrientes se expresaron dentro del diseño gráfico, industrial y arquitectónico. También se distinguieron por su insurrección contra las reglas preestablecidas, su exploración de materiales y métodos novedosos, y su dedicación a las preocupaciones sociales, políticas y tecnológicas de su época.

Las vanguardias artísticas fueron diversas, aunque muchas de ellas colaboraron entre sí con libertad, esto debido a que compartían el mismo espíritu, el cual permite que se delimiten características en común, entre ellas la rebeldía, el rupturismo, la libertad de expresión, el interés por temas actuales y el rechazo de la burguesía.

Algunas de estas características son el espíritu de la rebeldía con respecto a la academia artística, en donde los artistas llegaron a considerar que la academia se negaba a los nuevos tiempos y a la libertad creativa.

El siguiente punto es el cuestionamiento acerca de la naturaleza, debido a que, para los nuevos artistas, las artes plásticas no estaban regidas por el parecido con la realidad ni con el contenido de la escena, he ahí la causa de la revelación contra el principio de la imitación de la naturaleza en el aire y el ejercicio de la libertad de expresión a través del arte, ya que los nuevos tiempos apoyaban la libertad expresiva, por lo cual debería ser reconocido para ese ejercicio de pensamiento.

Las vanguardias, al eliminar el realismo y el academicismo predominantes, impulsaron la libertad de creación y la ruptura con los estándares establecidos,

generando así propuestas artísticas novedosas y desafiantes. Numerosos de estos grupos emitieron declaraciones que representaban sus ideales y metas, transformándose en declaraciones de principios para sus fundadores. Entre los movimientos más destacados se encuentran los siguientes:

Dadaísmo

El movimiento Dadá nació en el Café Voltaire de Zúrich en 1916, creado como un espacio para individuos independientes que deseaban superar el impacto de la guerra al igual que el nacionalismo, actuando en función de sus propios ideales (Gompertz, 2013, p. 254).

Este sitio rápidamente se transformó en un lugar de reunión frecuente, donde un círculo de artistas moldeó el movimiento. En un escenario de desorden y desconfianza causados por la guerra en Europa, el grupo reflexionaba sobre el rumbo que tomarían los acontecimientos y decidió adoptar el “azar” como guía para sus acciones.

El movimiento Dadá, según Bradley (Bradley, F., 1977), se caracteriza por su espíritu irreverente y su rechazo a las convenciones establecidas. Entre sus rasgos más destacados está la ridiculización de la confianza occidental en la razón, desafiando la lógica y las normas tradicionales. Los dadaístas entendían la creatividad como un torrente incesante y radical, que se alejaba de las fronteras de la creatividad tradicional.

Un ejemplo destacado de este movimiento es el filme "Entr'acte" (1924), dirigido por René Clair. Este cortometraje refleja de manera clara los ideales dadaístas al indagar en el absurdo y el desorden a través de una narración no lineal y escenas que cuestionan la lógica-establecida, como un ataúd que sigue a un conjunto de individuos.

Su esencia experimental y su oposición a las reglas del cine de aquel tiempo convierten este cortometraje en un referente del dadaísmo, evidenciando cómo sus fundamentos se propagaron a otras modalidades de expresión artística.

Surrealismo

Según la RAE, surrealismo es: “Movimiento artístico y literario iniciado en Francia en 1924 con un manifiesto de André Breton, y que intenta sobrepasar lo real impulsando lo irracional y onírico mediante la expresión automática del pensamiento o del subconsciente”.

Para André Breton (1924) el cine surrealista significaba:

El cine no sólo nos presenta a seres de carne y hueso, sino a los sueños de estos seres también convertidos en carne y hueso. En este sentido, el cine alcanza ese punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de percibirse contradictoriamente.

Sin lugar a dudas, Buñuel es el director de cine más representativo del movimiento y está considerado como el primer director surrealista de la historia del cine. Vivió entre los años 1900 y 1983 y durante su carrera logró hacer de sus películas un sello muy personal e inconfundible.

Un perro andaluz, realizada junto a Salvador Dalí y cuyo título hace referencia a Lorca, fue una película que causó mucha controversia en su momento, no únicamente por ser surrealista algo a lo que el gran público no estaba acostumbrado... si no que algunas de las imágenes que muestra crearon gran controversia y escándalo tanto en la crítica.

Un perro andaluz no es una narración continua con sentido propio, sino que se trata de una sucesión de imágenes que consiguen incomodar al espectador por su contenido. La película “es básicamente un poema visual donde el argumento es casi un pretexto para desarrollar todo un frenesí de imágenes” (Tejeda, 2008)

Como cine surrealista que es busca explorar el inconsciente a través de lo onírico y de los deseos más profundos de los protagonistas.

“La imagen inicial, en la que una navaja rasga un ojo, es una declaración de principios, llamando la atención sobre esa forma de ver que es el Surrealismo, en relación con la libre asociación de ideas.” (Tejeda, 2008)

Cine Experimental

El cine experimental es aquel género cinematográfico que siempre está en búsqueda de encontrar formas de expresión, rompiendo así con las convenciones del cine narrativo tradicional. No solo se guía por las formas clásicas del guión, montaje, interpretación o técnicas de rodaje, los cuales forman parte de lo que se llama cine comercial, sino que al no limitarse a una sola manera, este género abre una gran variedad de posibilidades para incluir proyectos que contengan distintas duraciones de filmación, estilos y propósitos.

Estas películas se caracterizan por usar una narrativa no lineal, a veces fragmentada o simplemente no usar ninguna secuencia narrativa. El objetivo principal es lograr que el espectador se sorprenda al observar la expresión artística e innovación, lo cual facilita la comprensión de la trama que se observa.

Algunas de las técnicas que más se utilizan dentro del cine experimental son los collages visuales, sobreimpresiones, cortes abruptos, el uso de cámaras subjetivas o imágenes distorsionadas, los cuales se encargan de explorar temáticas transgresoras, oníricas, existenciales o introspectivas, sin adherirse a las reglas de continuidad cinematográfica e iluminación, elementos que se observan dentro del cine tradicional.

Este género surgió durante las primeras décadas del siglo XX, el cual se vincula con las vanguardias artísticas, que buscaban expresarse de forma distinta al arte tradicional y, en sus inicios, tuvieron gran influencia por parte de algunos movimientos, como el surrealismo, dadaísmo.

Cine Documental

Hablar de cine documental es remitirnos al mismo origen del cine. En una primera etapa los hermanos Lumiere documentaron la salida de una fábrica, la llegada del

tren a la estación, los primeros pasos de una niña, inmortalizando en el celuloide hechos efímeros de la vida cotidiana. El documentalismo en tanto género cinematográfico, obtiene su materia prima de la realidad, se basa en hechos reales o los representa informando acerca de un tema de la vida diaria, de una persona, de un acontecimiento o problema. (Vivares, 2016)

El género documental tiene sus raíces en las primeras películas que capturaron escenas de la vida real a finales del siglo XIX. Las historias son cortas y carecen de estructura narrativa, simplemente representan eventos cotidianos como la llegada de un tren o personas caminando por la calle. Sin embargo, estas primeras películas sentaron las bases del documental: la representación visual de la realidad.

En las primeras décadas del siglo XX, los cineastas comenzaron a utilizar cámaras para contar historias más estructuradas y comentar diferentes eventos y condiciones sociales. Las películas documentales también se utilizaron como herramientas de propaganda durante este período, especialmente durante la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Los documentales de este período a menudo reflejaban las opiniones del gobierno o de grupos dominantes.

Un documental es una película basada en material de la vida real, pero no es un simple reflejo del mundo real, sino una construcción discursiva que organiza la realidad mediante ciertos recursos: montaje, voz en off, entrevistas, imágenes de archivo, etc

Cabe aclarar que el cine documental no tiene una estructura deliberada que se apoya mediante un modelo que ya existía. Lo que estas películas tienen en común es el material utilizado. Los documentales cuentan la historia de acontecimientos que han sucedido o están sucediendo, independientemente de que se conviertan en película o no. Sus personajes también existen fuera de la película, antes y después de ella.

Esto, y sólo esto, es lo que distingue un documental de un largometraje. Las películas de ficción tratan sobre material que sólo existe en la película, para su uso en la película. La diferencia entre un documental y un largometraje, y la diferencia entre dos documentales, uno de los cuales cuenta hechos que ya han ocurrido. Los

materiales que se necesitan procesar varían mucho de un caso a otro y, por lo tanto, las estrategias, técnicas y métodos de trabajo necesarios también son muy diferentes.

El género documental se centra esencialmente en la representación de la realidad y su finalidad puede abarcar desde la educación y la concienciación hasta el entretenimiento. Algunas características del género documental incluye lo siguiente: *Realismo*, en donde los documentales representan hechos, personas y situaciones reales. *Objetividad*, ya que los hechos se presentan de forma justa y precisa. *Narrativa*, pues aunque los documentales se basan en hechos reales, utilizan técnicas narrativas para contar historias que resuenan en la audiencia. *Investigación*, siendo que las series documentales requieren de mucha investigación para garantizar la precisión de la información presentada y el compromiso social; algunos documentales buscan resaltar cuestiones sociales y políticas, a menudo con el objetivo de generar cambios sociales.

Hans Richter (2007) argumenta que el cine puede trascender las limitaciones del documental tradicional para convertirse en un medio de expresión reflexiva y conceptual. Propone que el cine ensayo combina elementos de ficción y documental no como fines en sí mismos, sino como herramientas subordinadas a un razonamiento que busca explorar ideas y pensamientos. Esta forma cinematográfica se caracteriza por su estructura abierta y fragmentaria, permitiendo una mayor libertad en la representación de conceptos complejos.

Cine Ficcional:

La ciencia ficción se caracteriza por su capacidad de explorar escenarios imaginarios relacionados con avances científicos, tecnológicos o futuros posibles. Es una rama literaria y cinematográfica que aborda la respuesta humana a cambios en la ciencia y la tecnología. Esto la convierte en un vehículo perfecto para la especulación filosófica, permitiendo reflexionar sobre cuestiones sociales, éticas y emocionales en contextos únicos.

El cine de ciencia ficción, lejos de ser un mero género de entretenimiento, se erige como una poderosa herramienta para explorar las inquietudes, aspiraciones y

temores de la humanidad. A través de las narrativas que trascienden los límites de lo posible este género nos invita a reflexionar sobre nuestro lugar en el universo, el impacto de la tecnología en nuestras vidas y el futuro de nuestra humanidad.(GeminiAI2024)

El género de ciencia ficción, tanto en la literatura como en el cine, se caracteriza por abordar situaciones especulativas basadas en avances científicos o tecnológicos reales o imaginarios. Su propósito no solo es narrar historias innovadoras, sino también reflexionar sobre las posibles consecuencias de dichos avances en la sociedad y en la naturaleza humana. Este enfoque lo convierte en un medio ideal para explorar temas como el aislamiento emocional o las repercusiones de una pérdida personal, ya que permite contextualizar estas experiencias dentro de escenarios extraordinarios o futuristas. (Telotte, 2002)

En el cine ensayo, el género de ciencia ficción puede aportar herramientas narrativas y estéticas que potencian la exploración de temas profundos, como el aislamiento tras una pérdida personal. Por ejemplo, las estructuras futuristas y las distopías comunes en este género son capaces de simbolizar el vacío emocional y la desconexión social que experimenta un individuo al enfrentar una pérdida, creando una resonancia emocional que va más allá de los recursos tradicionales del drama.

Aprovechando esta riqueza temática y simbólica de los géneros para vincular las experiencias de pérdida y aislamiento con conceptos más amplios de humanidad y supervivencia emocional, anclando esta parte reflexiva y filosófica, podemos articular un género singular del cine ensayo.

Este capítulo nos permitirá entender cómo el cine ha sido un lugar para experimentar y meditar, desligándose de las estructuras convencionales para dar paso a nuevas modalidades de expresión visual y narrativa.

Al analizar las repercusiones de movimientos como el dadaísmo, el surrealismo, el cine experimental y otros estilos, hemos determinado cómo estos componentes potencian el lenguaje del cine y expanden sus posibilidades.

Comprender estas conexiones nos permite valorar cómo el cine ensayo no solo narra historias, sino que también nos incita a interrogar, examinar y vincularnos con asuntos que trascienden lo aparente.

Desde sus comienzos, el cine ensayo ha sido un espacio de experimentación y reflexión, en el que las fronteras entre géneros y formas de expresión se despejan para dar paso a nuevas formas de pensamiento visual. Impulsos como el dadaísmo, el surrealismo y el cine experimental establecieron los cimientos para un cine que no solo relata historias, sino que también pone en duda la realidad, la subjetividad y las oportunidades del medio cinematográfico.

Además, el género pone de manifiesto un punto crítico central, el cual consiste en que lo ensayístico no debe de ser percibido simplemente como una alternativa al cine narrativo, sino que sugiere una apropiación de algunas prácticas vanguardistas y documentales en un sentido diferente a las prácticas históricas de las mismas, así como invertir y reestructurar las relaciones entre el ensayo y la narrativa para incluirla dentro de dicha expresión pública.

No obstante, el cine ensayo no se ha restringido a indagar en lo real o lo tangible. En su desarrollo, ha integrado componentes de la ficción, inaugurando un nuevo ámbito: el cine ensayo de ficción.

Este subgénero, que fusiona la reflexión filosófica con relatos especulativos, posibilita a los directores de cine superar las restricciones actuales para indagar en conceptos abstractos, emocionales y existenciales mediante universos ficticios. Por lo tanto, el cine ensayo ficcional no sólo expande los límites del género, sino que además reinterpreta su habilidad para tratar asuntos complicados, como el aislamiento, el luto y la situación humana en un mundo cada vez más mediado por la tecnología y la incertidumbre.

Cabe resaltar que es una estructura que no intenta igualar la realidad existente, sino que remodela y aspira a incidir en el mundo. Pregunta lo vivido y lo imaginario, además de producir un efecto de realidad, siempre y cuando no exista otra realidad concreta con la cual se pueda contradecir.

B) Del Cine Ensayo al Cine Ensayo Ficcional

Cine Ensayo

El cine ensayo es un formato cinematográfico que permite combinar la estructura del cine con la reflexión filosófica o artística propia del ensayo literario. Se diferencia de otros géneros porque no se centra exclusivamente en contar una historia lineal, sino en presentar una serie de ideas o conceptos. Es más subjetivo, lo que permite al director explorar sus propios pensamientos y emociones a través de un medio visual.

Adriana Bellamy (2013) examina cómo el cine ensayo se sitúa en la intersección del documental, la ficción y el cine experimental, destacando su capacidad para expresar subjetividades y reflexiones personales.

En su libro *El cine como ensayo: entre lo literario y lo filmico*, propone una visión integral del cine ensayo como una forma de pensamiento en libertad, cuya raíz se encuentra en la tradición del ensayo literario iniciado por Michel de Montaigne. Desde esta perspectiva, el cine ensayo se caracteriza por su subjetividad, su estructura fragmentaria y su rechazo a las formas cerradas del discurso lógico. Bellamy recupera aportes teóricos de Georg Lukács, Max Bense y Theodor W. Adorno, quienes entienden el ensayo como una forma híbrida entre el arte y el conocimiento, orientada más hacia la reflexión que hacia la conclusión definitiva.

Bellamy traza una evolución del cine ensayo que parte de sus antecedentes literarios, pasa por las vanguardias cinematográficas y se consolida en la segunda mitad del siglo con autores como Chris Marker, Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Orson Welles y Harun Farocki. En el contexto contemporáneo, el cine ensayo se diversifica en múltiples formas y formatos, incluyendo desde el archivo fílmico hasta la videoinstalación, manteniendo siempre su vocación introspectiva y ensayística.

Bellamy enfatiza que el cine ensayo no puede ser limitado a una sola categoría genérica, sino que se sitúa en una zona de cruce entre lo real y lo experimental. Del documental toma el interés por lo real, aunque lo aborda desde una mirada personal; de la ficción hereda la construcción discursiva, sin ceñirse necesariamente a tramas ni personajes; y del cine experimental asimila la libertad formal, sin dejar de lado la dimensión reflexiva. En este sentido, el cine ensayo se constituye como

una forma cinematográfica abierta, donde lo literario y lo fílmico se entrelazan para expresar una subjetividad que piensa y se expresa a través de imágenes.

Definición y evolución del cine ensayo

El concepto de cine ensayo fue introducido por Alexandre Astruc en su manifiesto de la "cámara-estilográfica" ("La caméra-stylo", 1948), en el que defendía que el cine podía ser un medio de expresión personal tanto como lo es la escritura. Este enfoque fue más tarde desarrollado por directores como Chris Marker (con su película *Sans Soleil*), que exploraron las capacidades del cine para articular ideas abstractas, mezclar documental con ficción, y proponer reflexiones filosóficas.

El cine ensayo está tradicionalmente vinculado a los géneros documentales, filosóficos y artísticos. Este tipo de cine no busca solo narrar hechos o eventos, sino que invita a la reflexión, empleando la imagen y el montaje como vehículos para desarrollar argumentos e ideas abstractas. La estructura no es necesariamente lineal ni sigue las convenciones narrativas clásicas, lo que lo convierte en un género idóneo para la exploración de conceptos filosóficos y existenciales.

Rechazo de la ciencia ficción en cine ensayo

Muchos críticos y teóricos del cine, como Timothy Corrigan en su libro *The Essay Film: From Montaigne, After Marker* (2011), argumentan que la ciencia ficción y el cine ensayo tradicional no son géneros compatibles debido a que el cine ensayo se enfoca en el presente, lo inmediato y lo real, mientras que la ciencia ficción explora futuros hipotéticos o realidades imaginadas.

Nora M. Alter, otra estudiosa del cine ensayo, ha señalado que este género exige una reflexión directa sobre el mundo en el que vivimos, no sobre mundos ficticios o posibles futuros. Por eso, para algunos críticos, el cine ensayo está intrínsecamente vinculado a la reflexión sobre el aquí y ahora, más que a la construcción de realidades alternativas.

Apertura del cine ensayo ficcional

A pesar de esta visión restrictiva, algunos autores han defendido la posibilidad del cine ensayo ficcional. Por ejemplo, el crítico y cineasta Jean-Pierre Gorin (en su trabajo sobre el cine de Jean-Luc Godard) ha propuesto que el cine ensayo puede incorporar elementos de la ficción para cuestionar la realidad, utilizando la narrativa ficcional no para evadir el presente, sino para reflexionar sobre él de manera indirecta.

En esta línea, Hito Steyerl ha introducido en sus trabajos una interpretación más flexible del cine ensayo, integrando elementos de ciencia ficción para plantear reflexiones sobre el impacto de la tecnología y la digitalización en la realidad contemporánea. En cortometrajes como *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File* (2013), Steyerl juega con elementos ficticios y especulativos para satirizar el mundo actual, mostrando cómo las líneas entre ficción y realidad pueden desdibujarse en el cine ensayo sin perder su esencia reflexiva.

Además, directores como Harun Farocki y Agnes Varda también han explorado la idea de introducir elementos ficcionales dentro del cine ensayo, entendiendo que la ficción puede ser una herramienta para reflexionar sobre la realidad. En este contexto, el cine ensayo ficcional se convierte en una forma híbrida, que permite a los directores usar la imaginación no como una vía de escape, sino como una manera de explorar ideas profundas sobre la sociedad, la política y el individuo.

El cine ensayo ficcional emerge como una herramienta singular e insustituible para abordar la complejidad del aislamiento y el dolor del duelo, precisamente por su capacidad de trascender las limitaciones de los géneros tradicionales.

A diferencia del cine narrativo convencional, que se ve constreñido por las expectativas de trama lineal y resolución, el cine ensayo ficcional combina elementos poéticos, reflexivos y narrativos para articular experiencias subjetivas que rara vez encuentran representación.

El aislamiento generado por el duelo es un fenómeno introspectivo; están impregnados de matices emocionales que desafían la categorización lógica. En este

sentido, el cine ensayo ficcional no sólo permite, sino que fomenta, la ruptura con las estructuras narrativas tradicionales, abriendo espacio para representaciones más fluidas y sensoriales. Por ejemplo, mediante el uso de imágenes simbólicas, montajes fragmentados o narraciones en primera persona, este género puede captar la discontinuidad del tiempo y la percepción alterada que a menudo acompañan a la experiencia del duelo.

Además, su hibridación entre realidad y ficción amplifica su potencia expresiva. Mientras que un documental puede quedar limitado a los acontecimientos. El ensayo ficcional despliega una libertad creativa que posibilita explorar lo intangible: el eco emocional, las memorias distorsionadas, o incluso las visiones que el duelo suscita. Esta capacidad para conjugar lo real y lo imaginado resulta crucial al intentar reflejar la dimensión subjetiva del aislamiento, donde la verdad emocional a menudo supera la verdad factual.

Por último, el carácter autorreflexivo del cine ensayo ficcional lo convierte en un medio profundamente humano. El cineasta no sólo construye una relación, sino que se posiciona dentro de él, permitiendo que la audiencia se conecte con su experiencia desde una perspectiva íntima y universal.

CAPÍTULO II. AISLAMIENTO DESDE LA MIRADA SOCIOLÓGICA, ANTROPOLÓGICA Y PSICOLÓGICA

Dentro del propósito del capítulo, analizaremos el fenómeno del aislamiento desde tres perspectivas fundamentales —sociológica, antropológica y psicológica—, con el fin de comprender cómo este proceso afecta la vida emocional, social y cultural de los individuos tras experiencias de pérdida o desconexión. Desde la mirada sociológica, se estudian las causas, manifestaciones y consecuencias del aislamiento social tanto voluntario como involuntario, considerando su impacto en diferentes grupos de edad y las dinámicas sociales contemporáneas. La perspectiva antropológica examina el aislamiento como un fenómeno que ha influido en el desarrollo de las culturas y sociedades humanas, analizando también las transformaciones recientes derivadas de eventos globales como la pandemia de Covid-19. Finalmente, desde el enfoque emocional y psicológico, se explora el aislamiento como una respuesta profunda ante la pérdida afectiva, apoyándose en las teorías del apego de Bowlby y en el modelo de las etapas del duelo de Kübler-Ross, para explicar cómo el distanciamiento emocional puede ser tanto una estrategia de protección como un factor que prolonga el sufrimiento. Este análisis interdisciplinario busca ofrecer una visión integral de las múltiples dimensiones que abarca el aislamiento, resaltando su complejidad y su relevancia en la vida humana contemporánea.

Perspectiva Sociológica

El aislamiento social define el hecho de que una persona toma distancia de forma permanente o temporal de los entornos sociales, esto ocasionado de manera voluntaria o por problemas de relación con el entorno, aunque también puede ser por elección personal, ejemplo de lo segundo es el Síndrome de Hikikomori, que trata acerca de un aislamiento propio, derivado de una actitud ante la falta de interés por el entorno social e incluso por el uso excesivo de las nuevas tecnologías en los jóvenes, específicamente.

Se manifiesta de diferentes maneras, las más notorias son:

- ❖ Reducción de la actividad y participación social total o parcial.

- ❖ Dormir más y levantarse más tarde
- ❖ Aumento del uso del celular o cualquier otro aparato electrónico, ya sean videojuegos, Internet o redes sociales, evitando así que el individuo salga.
- ❖ No salir fuera del hogar, salir poco o quedarse los fines de semana en la casa.
- ❖ Rehuir actividades en donde se debe de realizar alguna interacción con otros individuos.
- ❖ Predominio de actividades en solitario.
- ❖ Tener la sensación de ridículo y fracaso al intentar entablar cualquier tipo de relación.
- ❖ Abusar con las redes sociales, como formas de contacto.

Sin embargo, también existe un aislamiento social involuntario, es decir, no deseado entre personas con discapacidades físicas o psicológicas y entre personas de la tercera edad. (*De Salud Psicólogos*, 2018)

Las causas de este tipo de aislamiento son derivadas principalmente de traumas vividos en la infancia, pero también son causadas por una constante sobreprotección, impidiendo que tengan relaciones normales y generando una falta de madurez y seguridad en sí mismo, además de una educación excesivamente estricta con poco afecto y reconocimiento a la persona en sí.

De acuerdo con la Organización Mundial de la Salud (OMS), el aislamiento social y la falta de involucramiento al vincularse emocionalmente se encuentran muy desarrollados, debido a que ambos problemas están presentes en todas las personas, sea la edad que tengan, afectando gradualmente a su salud y bienestar.

Con base en diversos estudios realizados por la OMS, 1 de cada 4 personas mayores de edad (rango de 45 años a los 60) sufren ésta problemática, una tasa que se asemeja en todas las regiones del mundo. De acuerdo con las estadísticas, alrededor del 5% y 15% de los adolescentes suelen padecer de soledad, aunque es un valor inferior al que realmente sería, sin olvidar que tiene un gran efecto en la salud física y mental, provocando un riesgo enorme de enfermedades cardiovasculares, aproximadamente un 30%.

El aislamiento puede emerger de varias vivencias humanas, esto a través de diferentes perspectivas que engloban el episodio, los cuales son la perspectiva psicológica, que está respaldado por medio del modelo de “Las cinco etapas del duelo” de la autora Kulber-Ross, para que se comprenda de mejor forma cuáles son las reacciones de las emociones al momento de vivir la pérdida, seguido de la perspectiva antropológica, que se encargará de analizar la complejidad del ser humano a través del aislamiento y apoyado con otros tipos de aislamiento, principalmente con los aislamientos sociales, geográficos y psicológicos, para finalizar con la mirada sociológica, englobando con las acciones y el accionar emocional del ser humano, ya sea de manera individual o colectiva, al momento del distanciamiento con el entorno que lo rodea como tal.

Perspectiva Antropológica

Dentro de la antropología, el aislamiento tiene un rol importante dentro de la comprensión de las complejidades en las sociedades y culturas del ser humano, influyendo directamente en individuos, grupos o comunidades que están apartados del contexto social o cultural en el que se puedan encontrar.

A lo largo de la historia, el aislamiento ha funcionado como factor importante en el curso de los acontecimientos humanos e influye de forma significativa en el desarrollo de las culturas y las sociedades.

Abarca la idea de permanecer al margen de la población en general, es decir, comprende el actuar de estos grupos con el paso del tiempo, adaptándose así a las circunstancias que se vayan presentando, además de observar cómo influye esto en los desarrollos culturales y sociales.

El aislamiento en la antropología es un tema relevante y de suma importancia, esto debido a sus implicaciones de largo alcance para las sociedades, tanto las humanas como las culturales, es por eso que hay algunos puntos clave por los que toma relevancia, empezando por la diversidad cultural, en donde el aislamiento ocupa un rol significativo en la preservación y el desarrollo de diferentes culturas alrededor de todo el mundo. Las comunidades que se encuentran apartadas geográficamente suelen mostrar costumbres, idiomas y sistemas de creencias únicas, contribuyendo a la estructura de la cultura humana. Otro punto es la evolución del lenguaje, que se

da cuando las comunidades se encuentran separadas físicamente, sus idiomas pueden divergir, lo que conlleva al desarrollo de dialectos y características lingüísticas. Y la adaptación humana, la cual proporciona información relevante sobre la adaptabilidad de la especie humana, ya que diferentes grupos han demostrado la capacidad de adaptarse a circunstancias únicas, demostrando la resiliencia y versatilidad que tienen los seres humanos.

Uno de los ejemplos más recientes en donde la sociedad ha sufrido una rotura dentro de la rutina diaria de la sociedad es la aparición del Covid-19, iniciado en el año de 2020, debido a que no solo afectó en los aspectos económicos, políticos y sociales, sino también dentro de los aspectos antropológicos y filosóficos, respectivamente.

Esto ocasiona que haya una modificación del encierro de lo que se conoce como realidad en 2 niveles, el primero es la incertidumbre a nivel mundial, puesto que se convierte en un factor importante al momento de comprender los hechos que suceden, así como la condición en la que se encuentra esa realidad otorgada a todos estos hechos ocurridos, mientras que en el segundo nivel, la realidad se ve influenciada por la difusión de información de cualquier índole a través de diferentes canales digitales, determinando de forma indirecta como la sociedad debe de actuar inmediatamente y las expectativas sobre el mundo y las personas, derivando en un cambio de algunos aspectos antropológicos de la naturaleza de los seres humanos.

De acuerdo con la antropología, el duelo es una respuesta universal a la pérdida. El duelo es un proceso de adaptación al pasar por una pérdida, el cual puede ser una experiencia de sufrimiento, pero también significa una oportunidad de crecimiento y transformación, aunque algunas emociones que el ser humano llega a notar después del fallecimiento son la tristeza, la rabia, la frustración y el agotamiento.

Es así que, para sobrellevar el duelo, lo que se recomienda hacer es alimentarse de manera saludable, realizar actividades físicas, el tener un descanso adecuado y, sobre todo, tener el apoyo y el consuelo de las personas que son cercanas al individuo que está sufriendo ese dolor. (OpenAI, 2025)

De acuerdo con Germán Pacheco Borrella en su libro *"Perspectiva antropológica y psicosocial de la muerte y el duelo"* (2012), el duelo ocurre de manera inmediata o

meses posteriores a la muerte de un ser querido, el cual está limitado a un lapso de tiempo que varía de persona en persona, sin extenderse a lo largo de toda la vida.

Al mencionar el duelo, no se puede dejar a un lado a Freud, quien ha realizado aportes de suma importancia en lo que respecta al tema, ya que compara la melancolía con el duelo dentro de sus escritos de “duelo y melancolía”, de las cuales ambas son reacciones ante la pérdida del ser humano. Esto es de suma importancia, debido a que todas las personas que sufren este tipo de pérdidas afectivas atraviesan este proceso ya mencionado, por lo cual es inevitable sentir tristeza ante semejante acontecimiento.

Las manifestaciones sociales y antropológicas del duelo y sus respectivos procedimientos poseen una triple vertiente, entre ellos está la expresión al nivel de la sociedad, instituciones y microgrupos de esa evolución, ya que de alguna manera llegan a ser vividos en cualquier momento por la mayoría de los miembros de esa comunidad correspondiente.

Perspectiva Emocional y Psicológica

El proceso de aislamiento que se experimenta tras una pérdida encuentra su fundamento en los aspectos emocionales y psicológicos descritos por John Bowlby en su teoría del apego. Según este autor, las relaciones afectivas no son meramente un vínculo emocional pasajero, sino estructuras profundamente arraigadas en el desarrollo humano que determinan cómo las personas responden ante la separación o la pérdida (Bowlby, 1980). La ruptura de estas conexiones puede generar un vacío emocional que, lejos de ser temporal, se convierte en una experiencia transformadora y, a menudo, dolorosa.

El vacío emocional

Hay que tener en claro que el aislamiento no solo se manifiesta como una respuesta pasiva, sino que también puede estar acompañado de un sentimiento de incompreensión por parte del entorno. Autores como Bowlby (1980) aluden que perder a alguien cercano es una experiencia única y profundamente personal, lo que abre una brecha a la hora de conectar con otras personas que no comparten esa

misma pérdida. Este aislamiento percibido puede intensificar el vacío emocional, creando un círculo vicioso en que la persona, al no encontrar un espacio seguro para procesar su dolor, se retira aún más de sus círculos sociales.

Según Kübler-Ross (1969), el aislamiento puede surgir en varias etapas de la pérdida, especialmente en la fase de negación y depresión. Durante las etapas de negación y depresión, el aislamiento puede ser un mecanismo de defensa del dolor y la tristeza. La persona puede sentirse abrumada por sus emociones y por lo tanto se aísla para evitar sentirse vulnerable; sin embargo este aislamiento puede perpetuar este dolor y la soledad.

El aislamiento puede ser una forma de protegerse de esta sensación de desconexión, pero también puede prolongar la sensación de pérdida, generando un vacío y confundiendo al individuo. Una de estas confusiones puede derivar en la fase de la ira, debido a que los sentimientos de frustración e impotencia llegan a relacionarse con la superación de la negación y esa misma frustración, se convierte en ira, sentimiento que puede llegar a ocurrir en cualquier situación de la vida, no solamente con el duelo. De acuerdo con Ross, el ser humano recurre a la constante búsqueda de querer culpar a algo o alguien por dicha pérdida, lo cual puede incluir a otros o a sí mismo. El proceso del duelo conlleva a trabajar por medio de esa frustración y enfado, los cuales están vinculados a intentos psicológicos naturales, aunque pueden llegar a ser inservibles, los cuales se encargan de mantener el estado emocional y psicológico y el entorno que los rodea a como era antes de que sucediera dicha pérdida.

CAPÍTULO III. ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS

Realizaremos un análisis narrativo de las películas *The Wild Blue Yonder* (2005), *Solaris* (1972) y *El Castillo de la Pureza* (1973). A través de la exploración de la historia, el discurso y la infracción al orden en cada filme, se busca identificar sus estructuras narrativas, similitudes y diferencias, así como explicar de qué manera estos elementos permiten entender mejor su funcionamiento interno y su riqueza como relatos cinematográficos.

PROPUESTA ANALÍTICA

Para el análisis de las películas seleccionadas, se usará el análisis narrativo basado en el escrito “Las categorías del relato literario” (1966) de Tzvetan Todorov.

Tzvetan Todorov (1939-2017), en su escrito *Las categorías del relato literario* (1966), propone un modelo estructural para analizar los relatos a partir de una serie de categorías fundamentales que permiten descomponer y comprender el funcionamiento interno de cualquier narración. Su enfoque se basa en la idea de que todo relato puede analizarse como un sistema organizado de relaciones y funciones, más allá de su contenido temático o estilístico.

El análisis comenzará con una breve descripción de las películas a analizar, las cuales son: *The Wild Blue Yonder* (2005), del director Werner Herzog, *Solaris* (1972) de Andréi Tarkovski y *El Castillo de la Pureza* (1973) de Arturo Ripstein.

Posteriormente, después de realizar esta introducción, se procederá a realizar el desglose con los apartados de: El relato como historia, El relato como discurso y la Infracción al orden.

Finalmente, se hará una conclusión que abarque las similitudes entre las películas y cuales son sus diferencias, además de explicar del por que ambas cosas hacen que funcionen las películas en el análisis narrativo de Todorov.

The Wild Blue Yonder (2005)

DESCRIPCIÓN DE LA PELÍCULA

The Wild Blue Yonder, dirigida por Werner Herzog, es un fascinante experimento cinematográfico que combina elementos de ciencia ficción, documental y cine ensayo. La película narra la historia de un supuesto extraterrestre—interpretado por Brad Dourif—que cuenta cómo su especie huyó de un planeta en ruinas para encontrar refugio en la Tierra. Herzog construye esta historia a partir de imágenes de archivo de la NASA y del fondo marino, tejiendo un discurso poético y apocalíptico sobre la fragilidad humana y la exploración espacial. Con su estilo contemplativo y evocador, el filme desafía las fronteras entre realidad y ficción, convirtiéndose en una reflexión visual sobre la soledad, la migración y la vastedad del universo.

Su estructura fragmentaria y su uso de narración subjetiva permiten una exploración filosófica y personal, alineándose con la reflexión introspectiva del cine ensayístico.

LAS CATEGORÍAS LITERARIAS DEL RELATO (Tzvetan Todorov)

“Estudiar la literatura y no la literatura.

No se planea sustituir el enfoque trascendente, sino

Estudiar las virtualidades del discurso.”

(Todorov, 1966, P. 155)

I. EL RELATO COMO HISTORIA

En *Las categorías del relato*, Tzvetan Todorov propone que el relato puede analizarse como historia, discurso y relato en sí mismo. Dentro de este marco, la historia se refiere a los acontecimientos narrados en su estado bruto, en su secuencia causal y lógica, sin considerar la forma en que se presentan. Aplicando este enfoque a *The Wild Blue Yonder* (2005) de Werner Herzog, podemos desglosar su estructura narrativa desde una perspectiva histórica, abordando la cronología de los eventos, los personajes involucrados y la coherencia de su desarrollo.

1. LA HISTORIA COMO ENCADENAMIENTO DE LOS EVENTOS

La historia de *The Wild Blue Yonder* se estructura en torno a la narración de un extraterrestre (Brad Dourif) que relata la fallida colonización de la Tierra por parte de su especie y el posterior intento de la humanidad por encontrar un nuevo hogar en el cosmos. El filme mezcla imágenes de archivo con una narrativa ficticia que sigue una lógica histórica, aunque presentada de manera fragmentaria.

En su estructura más elemental, podemos dividir la historia en tres grandes momentos:

1. **El fracaso alienígena:** La civilización del protagonista llega a la Tierra desde un planeta moribundo, buscando refugio. Sin embargo, fracasan en su intento de integración y terminan marginados.
2. **La exploración humana:** En un futuro no determinado, la humanidad busca nuevos planetas para habitar debido a las condiciones adversas de la Tierra. Se emprende una misión espacial que se presenta como la gran esperanza de la humanidad.
3. **El retorno y la desilusión:** La expedición espacial encuentra un entorno inhóspito y, tras un largo viaje, regresa a la Tierra, solo para descubrir que su mundo ha cambiado irrevocablemente.

Estos eventos, aunque organizados de manera no lineal en el discurso de la película, forman una historia con un inicio (el éxodo alienígena y la llegada a la Tierra), un desarrollo (la expedición humana en busca de un nuevo planeta) y un desenlace (el retorno a una Tierra transformada).

2. LOS PERSONAJES Y SUS FUNCIONES NARRATIVAS

Desde la perspectiva de Todorov, los personajes en la historia cumplen roles específicos dentro de la lógica causal de los eventos. En *The Wild Blue Yonder*, podemos identificar:

- El extraterrestre narrador (Brad Dourif): Su rol es doble: testigo de la historia alienígena y guía de la audiencia en la historia humana. Su función narrativa es la de mediador, ya que proporciona contexto y explica los eventos.
- Los astronautas: Representan la acción central de la historia, al encarnar la búsqueda de un nuevo mundo. Su papel es crucial porque a través de su viaje se desarrolla la idea de la inevitabilidad del fracaso.
- La humanidad en general: Aunque no está representada por un personaje específico, su presencia se siente en el trasfondo de la historia como una entidad que enfrenta la crisis planetaria y la necesidad de emigrar.

3. COHERENCIA Y ORDEN EN LA HISTORIA

La premisa inicial (el fracaso de los alienígenas) establece un paralelo con la trama humana (el intento de colonización del espacio). Esto crea un ciclo narrativo que refuerza el tema central del relato: la imposibilidad de escapar de la condición existencial.

El orden de los acontecimientos en la historia no sigue una linealidad clásica, ya que la narración del extraterrestre introduce elementos retrospectivos y especulativos. Sin embargo, si extraemos los eventos en su forma pura, encontramos una historia con una progresión lógica:

1. Crisis alienígena → intento de colonización fallido.
2. Crisis humana → intento de colonización fallido.
3. Retorno a un mundo transformado.

Esta repetición temática dota a la historia de una estructura cíclica y pesimista, reforzando la idea de que ni los alienígenas ni los humanos pueden superar los límites de su existencia.

Desde la perspectiva de Todorov, la historia de *The Wild Blue Yonder* es un relato de exploración fallida, construido a partir de la relación entre dos civilizaciones que reflejan los mismos errores. Aunque el discurso de la película fragmenta el relato, la historia subyacente mantiene una coherencia interna basada en la repetición y el paralelismo.

A) LÓGICA DE LAS ACCIONES

Las "reglas de acción" en Todorov se refieren a los principios que rigen las acciones de los personajes dentro del relato y que le dan coherencia narrativa. En el caso de *The Wild Blue Yonder*, donde el discurso ensayístico y la hibridación de géneros (documental, ficción, metraje de archivo) desafían las estructuras clásicas, las reglas de acción pueden identificarse en dos niveles:

1. Regla de acción dentro del relato ficticio del extraterrestre

El personaje del alienígena, interpretado por Brad Dourif, establece una serie de reglas que rigen la interacción entre su especie y los humanos:

- El exilio y la colonización fallida: Los alienígenas han intentado colonizar la Tierra después de que su planeta se volviera inhabitable. Esta regla marca la lógica de la narración del extraterrestre.
- El fracaso como norma: Tanto los alienígenas como los humanos enfrentan dificultades para habitar nuevos mundos, lo que crea una trama cíclica de imposibilidad.

2. Regla de acción en la exploración humana del espacio

A través del uso de material de archivo de la NASA, la película construye una segunda línea de acción:

- La búsqueda de un hábitat alternativo: Los humanos envían misiones espaciales en busca de otros planetas habitables, lo que responde a una necesidad de supervivencia.
- El desencanto científico: A pesar de la exploración, los resultados son fallidos, reforzando la idea de que el destino humano está atrapado en la

imposibilidad de encontrar otro hogar

REPETICIONES.

Según Todorov, en todos los relatos siempre está la repetición, conllevando a la acción, personajes o detalles dados en la descripción.

Uno de los tipos de repetición encontrados en el filme es la antítesis, en donde hay una oposición directa a la situación inicial. En este caso, hay 2 antítesis, los cuales son los siguientes:

Antítesis del extraterrestre

- **Tesis (equilibrio inicial):** El planeta natal del narrador extraterrestre es habitable y su civilización prospera.
- **Antítesis (ruptura del equilibrio):** Su planeta colapsa, obligándolos a huir a la Tierra en busca de refugio, pero los humanos no los aceptan y su misión fracasa.
- **Síntesis (nuevo equilibrio):** El extraterrestre queda varado en la Tierra, viviendo en un mundo donde es un paria.

2. Antítesis de la humanidad

- **Tesis (equilibrio inicial):** La humanidad habita la Tierra, pero su mundo está en crisis debido a la degradación ambiental.
- **Antítesis (ruptura del equilibrio):** Un grupo de astronautas viaja a otra galaxia en busca de un nuevo hogar, pero al llegar descubren un planeta acuático desconocido y extraño.
- **Síntesis (nuevo equilibrio):** La expedición no encuentra certezas, dejando en el aire la pregunta de si la humanidad podrá sobrevivir en otro planeta.

MODELO TRIÁDICO

"El relato está constituido por el encadenamiento o encaje de micro-relatos. Cada uno de estos micro-relatos está compuesto por tres elementos cuya presencia es obligatoria" (Todorov, 1966, p. 161)

La película mezcla documental y ficción, relatada por un extraterrestre que cuenta la

historia de su raza y de una expedición humana en busca de un nuevo planeta habitable. A partir de esto, identificamos los principales micro-relatos y los organizamos siguiendo la estructura triádica de: **Deseo / Realización de una acción / Resultado o transformación.**

Deseo de los extraterrestres de encontrar refugio en la Tierra

→ Llegada a la Tierra
→ Fracaso en integrarse con los humanos
= Pretensiones de los extraterrestres

↓

Rechazo de la humanidad

↓

Obstáculos y marginación

Deseo de la humanidad de explorar otros mundos

→ Organización de expedición interestelar
→ Partida hacia el espacio
= Pretensiones de la humanidad

↓

Crisis planetaria en la Tierra

↓

Solución buscada en el cosmos

Deseo de éxito de la misión espacial

→ Viaje hacia el supuesto planeta habitable (The Wild Blue Yonder)
→ Descubrimiento de su inhabitalidad
= Fracaso de la expedición

↓

Regreso imposible

↓

Separación definitiva de la Tierra

Deseo del narrador de advertir a la humanidad

→ Relato-testimonio de su especie y del fracaso humano
→ Cierre en tono de reflexión apocalíptica
= Pacto narrativo con el espectador

↓

Uso de archivos documentales reales



Confusión entre verdad y ficción

B) LOS PERSONAJES Y SUS RELACIONES

Según Todorov, el "personaje" es importante ya que a partir de él se van organizando diferentes elementos del relato. En *The Wild Blue Yonder*, el protagonista, construye el relato a partir de la historia de la humanidad y su exploración del espacio para una mejor calidad de vida.

Su relación con los humanos no es física ni directa, sino que es a través de la observación.

También se menciona que un personaje estará caracterizado por sus relaciones con otros personajes y en la película, la raza alienígena del protagonista debido en su intento de colonizar la Tierra y fracasar la mayoría, lo convierte en un exiliado y el único de ellos, esto lo liga al sentimiento de frustración , un aislamiento y pérdida.

LOS PREDICADOS DE BASE

1. DESEO

En *The Wild Blue Yonder*, el deseo está representado principalmente en las expectativas y anhelos de los astronautas y los personajes extraterrestres. La película explora, a través de una narrativa que mezcla el documental con la ciencia ficción, los deseos de exploración y descubrimiento. Los astronautas que protagonizan la película tienen un deseo intrínseco de encontrar un lugar habitable en otro planeta, un deseo que los impulsa a viajar más allá de la Tierra y a enfrentarse a lo desconocido. Este deseo está estrechamente relacionado con la necesidad humana de trascender los límites de su existencia terrestre y alcanzar lo inalcanzable.

Además, en el caso de los extraterrestres, su deseo está más vinculado con la supervivencia. Quieren encontrar una nueva casa, escapar de un planeta que ya no es viable, lo que refleja el deseo de preservar su especie y evitar la extinción. Este contraste en los deseos de los humanos y los extraterrestres resalta la universalidad

del deseo de encontrar un lugar mejor, aunque los medios para alcanzar ese lugar varíen.

2. COMUNICACIÓN

La comunicación en *The Wild Blue Yonder* se presenta de una manera única, ya que la película incluye voces en off, imágenes de archivo y tomas de un espacio extraterrestre que pretenden transmitir un mensaje de desesperanza y reflexión sobre la condición humana. A lo largo del relato, la comunicación se establece principalmente entre los astronautas y sus equipos de apoyo en la Tierra. Sin embargo, la comunicación también se da a través de las imágenes que se muestran, algunas de ellas de paisajes terrestres y otras de lo que podría ser el planeta de los extraterrestres.

El uso de la comunicación visual es fundamental en el relato, pues las imágenes no solo transmiten información sobre el viaje y las dificultades que enfrentan los astronautas, sino que también permiten que los extraterrestres se expresen a través de la narración, indicando su desesperación por encontrar un lugar habitable.

Además, la comunicación se da en un nivel metafísico, ya que los extraterrestres, al no poder comunicarse con los humanos de forma directa, recurren a la interpretación de sus deseos a través de las imágenes y los relatos. Esta distancia en la comunicación subraya el aislamiento de los personajes y la dificultad de conexión, tema central en la película.

3. PARTICIPACIÓN

La participación en *The Wild Blue Yonder* se ve reflejada en el vínculo que los personajes tienen con los entornos que habitan y con la idea de un futuro compartido. Aunque los personajes humanos parecen ser los principales actores de la narrativa, los extraterrestres también participan activamente en el relato, a través de su presencia, sus testimonios y sus esfuerzos por lograr una nueva casa.

Los astronautas, a través de sus viajes y sus experiencias de aislamiento en el espacio, están inmersos en una realidad que implica una participación activa en la sobrevivencia y en la exploración de nuevos horizontes. La película muestra cómo los humanos participan en el proceso de colonización espacial, mientras que los

extraterrestres participan en el relato mediante su deseo compartido de hallar una nueva morada.

La participación se extiende a una dimensión colectiva, ya que los personajes, aunque separados por enormes distancias (tanto espaciales como temporales), están todos comprometidos en un proceso común de búsqueda y supervivencia. De esta forma, la película refleja el tema de la participación como un proceso que involucra tanto a los seres humanos como a los seres extraterrestres, en una lucha compartida por un futuro mejor.

REGLA DE OPOSICIÓN

Todorov argumenta que cada una de las relaciones fundamentales: **deseo, comunicación y participación** tiene un opuesto natural.

Deseo vs. Destino inevitable: El deseo humano de escapar de la Tierra y con la posibilidad de encontrar un nuevo hogar, pero ese hogar es algo no habitable para ningún ser.

Comunicación vs. Incomunicación: Mientras que el alienígena narra su historia, el propio fracaso de su mundo, la humanidad sigue su propio curso sin escuchar advertencias. La relación entre ambas especies es una incomunicación absoluta.

Participación vs. Desconexión: Aunque el alienígena y los humanos comparten un mismo destino, no trabajan juntos ni intentan cambiarlo. Uno es observador y los otros son destructores.

REGLA DEL PASIVO

La regla de oposición tiene la función de crear una nueva relación que no puede expresarse de otra manera. En cambio, la regla del pasivo no crea una relación completamente nueva, sino que transforma una relación existente para mostrar cómo puede verse desde otro ángulo.

Por ejemplo: al inicio, los humanos toman decisiones para encontrar un nuevo hogar. Sin embargo, a medida que la película avanza, se revela que su acción no es la que esperaban. La humanidad pasa de ser una especie activa en la exploración a una víctima de sus propios errores.

SER Y PARECER

Todorov agregó que las relaciones entre personajes en una historia no siempre son lo que aparentan. Introduce dos niveles en las relaciones: el ser y el parecer.

Opción A:

Parecer: La exploración espacial parece ser una acción noble y esperanzadora para futuras generaciones.

Ser: En realidad, es una fuga desesperada y mal planificada que está condenada al fracaso y posiblemente a la extinción de los humanos.

Opción B:

Parecer: El protagonista parece ser un narrador distante y neutral.

Ser: En realidad, es un exiliado resentido cuya historia refleja su propia frustración y la de su pueblo.

LAS TRANSFORMACIONES PERSONALES

Todorov nos habla de un enfoque para analizar las relaciones entre personajes en los relatos, utilizando tres nociones clave que permiten describir y comprender el movimiento de esas relaciones:

- a) **Los Predicados:** son las acciones o características que describen cómo se relacionan los personajes, en la película serían: la humanidad se presenta como una especie exploradora en el espacio, pero su fracaso la define como una especie sin futuro y sin otra salida.
- b) **Agentes:** El protagonista alienígena, la humanidad y los exploradores espaciales (astronautas de la NASA).
- c) **Las reglas de derivación:** son las que describen cómo los predicados se combinan entre sí y se transforman para crear nuevas relaciones entre los personajes. Por ejemplo:

Predicado: Los humanos mandan a personas al espacio para encontrar un planeta que sea habitado. La regla de derivación sería que a medida que avanzan en su viaje, los humanos no encuentran un lugar habitable y terminan fracasando. Su intento de escapar de la extinción se convierte en una condena y con tiempo. Al final de todo, al buscar una nueva vida como la raza del alienígena, se repite la

misma historia, los humanos terminarían en el mismo estado de los alienígenas: serían exiliados sin un hogar y sin posibilidades de sobrevivir.

II. EL RELATO COMO DISCURSO

Sí, el cine ensayo y Todorov son clave para analizar *The Wild Blue Yonder* desde el enfoque del relato como discurso.

En *Las categorías literarias*, Todorov distingue entre relato e interpretación, señalando que el relato no es solo la narración de eventos, sino una estructura discursiva con un sentido que emerge de su organización. Desde esta perspectiva, podemos analizar *The Wild Blue Yonder* en términos de su relato como discurso, identificando sus estrategias narrativas y cómo construye significado.

LA FORMA DEL RELATO

Herzog emplea una estructura híbrida entre documental y ciencia ficción, utilizando material de archivo, imágenes espaciales de la NASA y una narración ficcionalizada. El relato se construye a través de la voz del extraterrestre (interpretado por Brad Dourif), quien cuenta la historia de su especie y su migración fallida a la Tierra. Esta estructura rompe con la linealidad tradicional y se acerca más a la "puesta en discurso" que señala Todorov, donde el modo de narrar es tan importante como los eventos narrados.

EL TIEMPO DEL RELATO

En *Las categorías del relato*, Tzvetan Todorov establece que los tiempos del relato pueden estructurarse en distintas formas, tales como el encadenamiento, la alternancia y la intercalación. En *The Wild Blue Yonder* (2005), de Werner Herzog, el tiempo narrativo se fragmenta en una estructura no lineal donde las distintas capas del relato se combinan mediante estas estrategias.

ENCADENAMIENTO

El encadenamiento se refiere a la narración de eventos en una secuencia continua sin interrupciones notables. En *The Wild Blue Yonder*, el encadenamiento se percibe en los segmentos donde el narrador alienígena (Brad Dourif) desarrolla su testimonio de manera progresiva. Su relato sobre la llegada de su especie a la Tierra, su fracaso y su observación de los humanos se cuenta en una continuidad

más o menos lineal dentro de su propio discurso. Aunque su narrativa personal es discontinua en relación con los otros elementos fílmicos, mantiene una cohesión interna que permite seguir su historia como si fuera una línea temporal relativamente estable dentro del film.

ALTERNANCIA

La alternancia consiste en la yuxtaposición de dos o más líneas narrativas que se presentan en paralelo. En *The Wild Blue Yonder*, esta estrategia se observa en la intercalación entre los segmentos del testimonio del alienígena y las imágenes documentales de expediciones científicas y viajes espaciales. Mientras que el relato del alienígena expone una ficción especulativa, las imágenes de astronautas y exploraciones submarinas ofrecen un registro visual aparentemente objetivo. El montaje de Herzog intercala estos dos niveles narrativos, generando una superposición de tiempos que confronta lo ficticio con lo documental, creando un diálogo entre ambos.

INTERCALACIÓN

La intercalación implica la inserción de segmentos narrativos dentro de otro relato, sin necesariamente seguir una alternancia estricta. En *The Wild Blue Yonder*, la intercalación se observa en la manera en que las imágenes de archivo —tanto espaciales como submarinas— irrumpen en el discurso del narrador sin una correspondencia directa con su relato. Estas imágenes no siguen una progresión cronológica uniforme, sino que aparecen como fragmentos independientes que expanden y resignifican la narración. La intercalación de estos materiales genera una sensación de tiempo fragmentado, en el cual las distintas temporalidades —la historia del alienígena, la exploración espacial y la observación del océano— coexisten en un mismo espacio fílmico.

DEFORMACIÓN TEMPORAL

En *Las categorías del relato literario*, Todorov analiza cómo el tiempo del relato puede deformarse con respecto al tiempo de la historia. Esta deformación puede ser cuantitativa (relación entre duración de los acontecimientos narrados y el tiempo que se les dedica) o cualitativa (manipulación del orden y la frecuencia de los acontecimientos).

1. Anacronías (alteraciones en el orden temporal)

La película está compuesta por una narrativa no lineal que mezcla registros documentales, ciencia ficción y narración en primera persona del "extraterrestre" (Brad Dourif). Se presenta una superposición de tiempos:

- **Analepsis (flashbacks):** Se recurre constantemente a imágenes de archivo de la NASA, que representan acontecimientos pasados (reales) pero que son reinterpretados dentro de la ficción como parte del viaje interestelar de los humanos. Esto provoca un desplazamiento temporal donde el pasado se re-significa en función del discurso del narrador alienígena.
- **Prolepsis (anticipación):** El narrador también habla desde un "futuro posible", en el que la humanidad ha emprendido un viaje hacia una galaxia lejana. Estas proyecciones aluden a un tiempo aún no acontecido, pero presentado como si fuera parte del presente del relato.

2. Duración: el tiempo del relato vs. el tiempo de la historia

- Hay una clara disyunción entre la duración de los eventos y su representación en pantalla. Por ejemplo, el viaje interestelar de siglos es representado en unos pocos minutos mediante imágenes de exploraciones subacuáticas en la Antártida, desacopladas del tiempo real que tomaría tal odisea.
- La voz del narrador (el alienígena) se extiende sobre fragmentos visuales que no tienen una duración equivalente a lo narrado, generando una distensión temporal: largos monólogos cubren acciones mínimas o incluso estáticas, como el descenso de una nave o el vuelo de astronautas, provocando una ralentización o una suspensión del tiempo diegético.

3. Frecuencia: repetición de eventos

- Algunos temas o imágenes se repiten de forma insistente, como las tomas del despegue de cohetes o los paisajes desolados (del "planeta azul"). Esta repetición no responde a la cronología de los eventos, sino a un efecto de

énfasis o de obsesión del narrador por ciertos momentos, distorsionando su frecuencia "real" en la historia

4. Fusión temporal y atemporalidad

- Uno de los efectos más potentes de la película es la fusión entre tiempos históricos reales y ficcionales, lo cual genera una sensación de atemporalidad. El espectador no puede ubicar los acontecimientos en una cronología estable: el pasado (material de archivo), el presente (narración del extraterrestre) y el futuro (viaje intergaláctico) se amalgaman en una estructura temporal fluida y poética.

MODOS DEL RELATO

Todorov define los modos del relato en función de la relación entre la narración y la historia. A partir de esto, podemos analizar *The Wild Blue Yonder* considerando los modos narrativos fundamentales: relato histórico, relato ficcional y relato discursivo.

1. RELATO HISTÓRICO: EL USO DE IMÁGENES, DOCUMENTALES Y SU FUNCIÓN NARRATIVA

En *The Wild Blue Yonder*, Herzog recurre a material de archivo de la NASA y a imágenes submarinas del equipo de Henry Kaiser en la Antártida, las cuales en su contexto original son registros científicos y testimonios históricos. Sin embargo, dentro de la estructura del filme, estas imágenes son resignificadas para construir una narrativa de ciencia ficción en la que los astronautas humanos intentan escapar de un planeta Tierra moribundo en busca de un mundo habitable.

Desde la perspectiva de Todorov, este uso del material de archivo puede verse como un relato histórico falsificado, en el sentido de que se presenta como un documento auténtico, pero su significado es alterado por la voz en off y la recontextualización de las imágenes. Así, Herzog subvierte el modo historiográfico tradicional y lo convierte en una estrategia de ficción especulativa.

2. RELATO FICCIONAL: LA HISTORIA DEL EXTRATERRESTRE COMO MARCO NARRATIVO

El relato del extraterrestre (Brad Dourif) funciona como un relato ficcional que se superpone a la dimensión documental de la película. Su testimonio introduce un

marco narrativo en el que cuenta la historia de su especie y la llegada de los alienígenas a la Tierra, lo que da lugar a una yuxtaposición de niveles diegéticos:

- **Intradiegético:** La historia del extraterrestre que narra su experiencia.
- **Extradiegético:** El montaje de imágenes de archivo que, dentro de la lógica del filme, funcionan como ilustraciones de su relato.

En términos de Todorov, el relato ficcional se articula aquí como una invención que toma la forma de testimonio, en la que la ficción se camufla bajo la apariencia de una crónica. Herzog juega con la idea de la narración confiable e introduce un nivel de ambigüedad en la percepción del espectador.

ASPECTOS DEL RELATO

Tzvetan Todorov clasifica la relación entre el narrador y el personaje en tres niveles según su visión del relato: **narrador > personaje (visión por detrás)**, **narrador = personaje (visión "con")** y **narrador < personaje (visión desde afuera)**. A continuación, analizamos *The Wild Blue Yonder* (2005) bajo estas categorías:

1. Narrador > Personaje (Visión por detrás)

En este tipo de narración, el narrador posee más información que el personaje y puede adelantarse a los hechos. En *The Wild Blue Yonder*, esta visión se manifiesta en la manera en que Werner Herzog estructura la historia con material de archivo y un montaje que yuxtapone el testimonio del "extraterrestre" con imágenes de exploraciones espaciales y terrestres. La narrativa omnisciente del montaje nos permite conocer aspectos de la historia que el personaje-narrador (interpretado por Brad Dourif) no necesariamente articula o comprende en su totalidad. Por ejemplo, la combinación de imágenes reales de la NASA con su relato ficcional crea un efecto de conocimiento superior en el espectador.

2. Narrador = Personaje (Visión "con")

En esta perspectiva, el narrador y el personaje tienen el mismo nivel de conocimiento, limitando la información al punto de vista del personaje. En *The Wild Blue Yonder*, esta visión se establece cuando seguimos el testimonio del

extraterrestre, quien cuenta su historia con una mezcla de certeza y desorientación. El espectador recibe la información al mismo tiempo que el personaje la expresa, sin que haya una omnisciencia clara. La subjetividad del personaje-narrador define la interpretación de la historia y nos mantiene dentro de su perspectiva, generando una experiencia inmersiva.

3. Narrador < Personaje (Visión desde afuera)

En este caso, el personaje sabe más que el narrador, creando un efecto de misterio o incertidumbre. En *The Wild Blue Yonder*, esta dinámica se presenta en la manera en que el extraterrestre narra eventos de su pasado y su visión sobre la humanidad. Dado que la audiencia no tiene más información que la que él ofrece, hay un juego entre la credibilidad de su relato y la ambigüedad de las imágenes. No sabemos si lo que dice es verdad o ficción, y la película nunca confirma ni desmiente su testimonio de manera definitiva, generando una percepción de extrañamiento.

III. LA INFRACCIÓN AL ORDEN.

Tzvetan Todorov, en *Las categorías del relato*, define la "infracción al orden" como la ruptura o transgresión de la estructura narrativa convencional. En el caso de *The Wild Blue Yonder*, de Werner Herzog, esta infracción se manifiesta en varios niveles: temporal, espacial y epistemológico.

Ruptura del orden temporal

La película desafía la línea temporal tradicional al combinar imágenes de diferentes momentos y contextos sin una cronología clara. Utiliza material de archivo de misiones espaciales reales, filmaciones submarinas en la Antártida y escenas dramatizadas con un alienígena narrador, interpretado por Brad Dourif. Estas superposiciones temporales generan una sensación de discontinuidad y desorientación en el espectador, eliminando una progresión causal clara.

Ruptura del orden espacial

El film subvierte la espacialidad al presentar distintos espacios que se yuxtaponen sin una transición convencional. Las imágenes de la NASA se combinan con tomas del fondo oceánico, sugiriendo un paralelismo entre la exploración espacial y la exploración submarina. Así, el concepto de "lugar" se vuelve ambiguo: el planeta alienígena del narrador es representado con imágenes de la Antártida, desdibujando

los límites entre la ficción y la realidad.

Ruptura epistemológica

La infracción más radical ocurre en el nivel epistemológico, ya que *The Wild Blue Yonder* descompone las fronteras entre documental y ficción. La voz del narrador alienígena reinterpreta imágenes documentales preexistentes, resignificándolas en un contexto ficticio. Esta mezcla de registros genera un relato en el que la certeza sobre lo real se desvanece, dejando al espectador en un estado de duda constante. El montaje refuerza esta ambigüedad, al combinar elementos científicos con afirmaciones deliberadamente absurdas del narrador.

CONCLUSIONES

Estructura narrativa fragmentaria pero coherente

- Aunque *The Wild Blue Yonder* presenta una narrativa no lineal y una fuerte fragmentación discursiva, la historia subyacente mantiene coherencia interna gracias a la repetición temática y a la estructura cíclica. El paralelismo entre la experiencia fallida de los extraterrestres y la humanidad subraya la imposibilidad de escapar de la condición existencial.

El fracaso como tema central

- Tanto en el relato de los alienígenas como en la expedición humana, el fracaso se erige como constante narrativa. La búsqueda de un nuevo hogar resulta infructuosa para ambos, lo que refuerza una visión pesimista sobre el destino de las civilizaciones que agotan sus mundos de origen.

Hibridación de géneros como transgresión discursiva

- La infracción al orden discursivo es uno de los aportes más destacados del filme. Herzog descompone las convenciones del documental y la ciencia ficción, creando una narrativa ambigua donde la voz en off ficcional resignifica imágenes reales, desdibujando los límites entre realidad y ficción.

La figura del narrador como mediador melancólico

- El narrador alienígena no solo relata la historia desde la marginalidad, sino que actúa como una figura trágica: testigo del colapso de su especie y del

camino repetitivo de la humanidad. Su testimonio ofrece una advertencia que, paradójicamente, no puede ser escuchada, lo que enfatiza el tema de la incomunicación.

Temporalidad distorsionada como estrategia poética

- La manipulación del tiempo narrativo (anacronías, fusión temporal, intercalación) refuerza el tono ensayístico de la película. Esta desarticulación del tiempo permite a Herzog construir una atmósfera contemplativa donde pasado, presente y futuro coexisten como una sola dimensión incierta.

El cine ensayo como forma de pensamiento

- En línea con Todorov, el relato no solo comunica eventos, sino que construye sentido. *The Wild Blue Yonder* trasciende la mera narración para convertirse en un dispositivo de reflexión visual sobre temas existenciales: migración, fracaso, incomunicación, y el agotamiento del planeta.

La humanidad como espejo del alienígena

- La historia de los humanos termina replicando la tragedia alienígena, convirtiéndolos en futuros exiliados sin hogar. Esta simetría genera un efecto especular que revela el carácter reiterativo de la historia: las civilizaciones, al no aprender de sus errores, están condenadas a repetirlos.

Solaris (1972)

DESCRIPCIÓN DE LA PELÍCULA

Solaris (1972), de Andréi Tarkovski, es una obra maestra del cine ensayo y la ciencia ficción filosófica. Basada en la novela de Stanisław Lem, la película sigue al psicólogo Kris Kelvin, quien es enviado a una estación espacial en órbita alrededor del planeta Solaris para investigar el comportamiento errático de la tripulación. Una vez allí, descubre que el océano de Solaris tiene la capacidad de materializar los recuerdos más profundos y dolorosos de los astronautas, obligándolos a enfrentarse a sus propias emociones y traumas.

Más que un relato de exploración espacial, Tarkovski transforma *Solaris* en una profunda meditación sobre la memoria, el amor y la identidad, contrastando la

frialidad de la tecnología con la complejidad de la conciencia humana. Con una narrativa pausada y visualmente poética, el director reinterpreta la ciencia ficción desde un enfoque existencialista, desafiando la noción de conocimiento y la posibilidad de comprender lo desconocido.

I. EL RELATO COMO HISTORIA

En el caso de *Solaris* (1972), de Andrei Tarkovski, el discurso cinematográfico se estructura a través de una narrativa fragmentada, pausada y cargada de simbolismo visual, generando una experiencia de extrañamiento y profundidad filosófica en el espectador.

1. LA ESTRUCTURA DEL RELATO Y SU TEMPORALIDAD.

Tarkovsky reconfigura la temporalidad clásica de la historia insertando secuencias que rompen la linealidad y fomentan la introspección. La película comienza con una larga descripción de la naturaleza de la Tierra, contrastada con la artificialidad de la estación espacial Solaris. A lo largo de la película, los recuerdos y alucinaciones de Chris Kelvin (protagonista) se mezclan fluidamente con las acciones del presente, creando una estructura en la que el pasado y el presente se fusionan, borrando la distinción entre lo real y lo imaginado. Esta estrategia discursiva refuerza la incertidumbre epistemológica que define la obra.

2. EL USO DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

El discurso en *Solaris* se construye a partir de imágenes más que de diálogos. Tarkovsky utiliza largas secuencias de planos, encuadres fijos y un ritmo deliberadamente lento para fomentar la contemplación y el peso emocional de cada escena. La ausencia de cortes rápidos y planos iniciales dominantes permiten al espectador absorber detalles espaciales y simbólicos, estableciendo un ritmo que desafía las convenciones de las películas clásicas de ciencia ficción. Asimismo, la textura visual enfatizada por la cinematografía de Vadim Yusov realza la sensación de ensoñación y alienación que recorre toda la película.

3. LA VOZ NARRATIVA Y LA SUBJETIVIDAD DEL PROTAGONISTA.

Discursivamente, la película se posiciona subjetivamente. Si bien no hay una voz en off que transmite los pensamientos de Kelvin, la edición y la puesta en escena nos

sumergen en su mente. La repetición de imágenes, como la de la fallecida Harry, que regresa como una manifestación del océano Solaris, sugiere una obsesión visual que trasciende la historia, convirtiéndose en una metáfora del dolor y la memoria. De esta manera, la historia se construye no sólo a partir de los hechos narrados, sino también a partir de la forma en que se representan los hechos, sugiriendo que la percepción de la realidad está determinada por la subjetividad del protagonista.

4. EL ESTADO DE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN

Tarkovsky desdibujó las líneas entre la realidad y la fantasía, estableciendo un discurso que desafió la estabilidad de cualquier interpretación única. La película no ofrece respuestas claras sobre la naturaleza de Solaris o la realidad de la aparición de Harry; en cambio, presenta una exploración de la naturaleza de la percepción y el afecto humanos. Este juego entre realidad e imaginación intensifica la dimensión discursiva de la película, convirtiendo la historia en una experiencia sensorial y filosófica en lugar de una serie de eventos con causa y efecto claros.

A) LÓGICA DE LAS ACCIONES

1. ESTADO INICIAL: EL VIAJE Y LA INCERTIDUMBRE

- Kris Kelvin es enviado a la estación espacial en órbita alrededor de Solaris para evaluar la continuidad del proyecto.
- Se nos presenta un estado de inestabilidad en la estación: informes confusos, muertes sospechosas y la imposibilidad de comprender el océano de Solaris.

2. PRIMERA TRANSFORMACIÓN: EL CONTACTO CON LO INCOMPRENSIBLE

- Kelvin llega a la estación y se encuentra con un ambiente caótico y opresivo.
- Los científicos sobrevivientes, Snaut y Sartorius, evitan respuestas directas, lo que genera tensión.
- Kris experimenta el fenómeno de los "visitantes", materializaciones de recuerdos provocadas por Solaris.

3. SEGUNDA TRANSFORMACIÓN: LA REAPARICIÓN DE HARRY

- Solaris materializa a Hari, la esposa fallecida de Kelvin, lo que rompe con la lógica ordinaria de la realidad.
- Inicialmente, Kelvin rechaza a la nueva Hari, intentando deshacerse de ella.
- Al ver que regresa, Kelvin comienza a aceptar su presencia, creando un nuevo estado de equilibrio momentáneo.

4. TERCERA TRANSFORMACIÓN: CRISIS Y CONFRONTACIÓN CON LA REALIDAD

- Hari toma conciencia de su naturaleza artificial y sufre un conflicto existencial.
- Sartorius y Snaut buscan una solución científica, mientras Kelvin se sumerge en la relación con Hari.
- Se plantea la duda sobre la naturaleza de la identidad y la posibilidad de un amor más allá de la muerte y la materia.

5. ESTADO FINAL: DISOLUCIÓN DE LA LÓGICA HUMANA

- Hari desaparece en un sacrificio que busca liberar a Kelvin.
- Kelvin se enfrenta a la imposibilidad de un retorno absoluto a la realidad terrestre.
- La última secuencia en la isla dentro de Solaris representa un estado ambiguo: ¿es un reencuentro con su padre o una ilusión más del planeta?

REPETICIONES

En *Into Space* de Andrei Tarkovsky, la repetición es un recurso central que amplifica su exploración filosófica de la memoria, la identidad y la percepción de la realidad. El fenómeno más obvio en "Solaris" es la reaparición de Hari, la difunta esposa de Chris Kelvin. Sus primeras manifestaciones son inquietantemente conmovedoras, pero su constante regreso refuerza la idea de que Solaris replica recuerdos humanos con materialidad inestable. Cada nueva "versión" de Hari introduce cambios sutiles, pero su existencia cíclica enfatiza la imposibilidad de escapar del pasado.

REITERACIÓN DE LOS ESPACIOS

El contraste entre la casa de campo de Kelvin en la Tierra y la estación espacial Solaris es otro patrón recurrente. La película comienza con imágenes de la naturaleza de la Tierra, que reaparecen en la reconstrucción final del sueño, cuando Kelvin parece estar de regreso en casa, pero dentro de una réplica creada por los océanos de la Tierra. Este bucle espacial refuerza la idea de que Solaris no sólo imita recuerdos individuales, sino que los convierte en una estructura circular de la que no se puede salir.

REPETICIÓN DE LAS DUDAS EPISTEMOLÓGICAS

A lo largo de la película, los personajes cuestionan continuamente la naturaleza de la realidad y la identidad. El Dr. Snott y el Dr. Sartoris ofrecen diferentes explicaciones para los Visitantes, mientras Kelvin oscila entre la aceptación emocional y el escepticismo intelectual. Estas repetidas discusiones refuerzan la incertidumbre ontológica explorada por Tarkovsky, desdibujando las líneas entre realidad y ficción.

REITERACIÓN DEL MOTIVO DEL SACRIFICIO

Hari "se suicidó" más de una vez para liberar a Kelvin, repitiendo su trágico destino. Cada muerte y resurrección refuerza la tragedia cíclica de su existencia y aumenta el dilema moral del protagonista: ¿Está bien amar el entretenimiento? ¿Se puede deshacer el pasado? Este tema realza el peso emocional de la historia y muestra que Kelvin está atrapado en una inevitable repetición de culpa y deseo.

MODELO TRIÁDICO

Deseo de los científicos de comprender el planeta Solaris

→ Investigación prolongada en la estación espacial

→ Fracaso en comprender su naturaleza

= Pretensiones racionales de la ciencia

↓

Resistencia del océano pensante

↓

Enigma sin resolución

Deseo de Kris Kelvin de cumplir su misión

→ Llegada a la estación y evaluación del equipo

→ Confrontación con los efectos del planeta

= Pretensiones del protagonista

↓

Encuentro con la réplica de su esposa fallecida

↓

Conflicto interno y emocional

Deseo de revivir el amor perdido (Kris y Hari)

→ Hari resucitó por obra del planeta

→ Relación intensa y trágica

= Pretensiones afectivas de Kelvin

↓

Desestabilización psíquica y moral

↓

Pérdida y renuncia al amor simulado

Deseo final de aceptar lo desconocido

→ Kris decide quedarse en Solaris

→ El planeta replica su hogar en forma ilusoria

= Transformación del protagonista

↓

Fusión entre deseo, memoria y realidad



Ambigüedad existencial y cierre poético

B) LOS PERSONAJES Y SUS RELACIONES.

En *Solaris* (1972), Kris Kelvin es el protagonista a través del cual se desarrolla la historia, marcada por su llegada a la estación espacial que orbita el misterioso planeta Solaris.

Su misión es evaluar el estado psicológico de la tripulación, pero pronto se enfrenta a un fenómeno inesperado: la manifestación de figuras del pasado, entre ellas, su ex pareja fallecida, Harey.

La conexión entre Kris y Harey no es física en el sentido tradicional, sino que está determinada por la influencia del planeta, cuya forma de conciencia, representada por su océano, materializa recuerdos y los convierte en seres aparentemente reales. Esta relación se convierte en el eje central de la historia, obligando a Kris a confrontar sus emociones, la culpa y la imposibilidad de enmendar lo sucedido.

Si bien Todorov destaca que un personaje se define a través de sus vínculos con otros, en *Solaris* estas interacciones resultan inciertas, ya que los "visitantes" generados por el planeta no son humanos, sino recreaciones casi indistinguibles. De este modo, Solaris actúa como una entidad omnipresente que, sin comunicarse de manera directa, ejerce una gran influencia sobre el destino de los personajes.

LOS PREDICADOS DE BASE

Deseo: En *Solaris*, el deseo de Kris se presenta inicialmente desde una perspectiva lógica y profesional: su objetivo es evaluar la situación en la estación espacial y determinar si la misión debe continuar o ser abortada. No obstante, este deseo se transforma cuando se enfrenta a la aparición de su ex pareja fallecida, creada por el océano consciente de Solaris.

Comunicación: La comunicación entre los personajes en *Solaris* es fragmentada y, en muchos casos, ineficaz. Los tripulantes de la estación, como Snaut y Sartorius, apenas comparten información con Kris, y cuando lo hacen, lo hacen de forma

crítica o con una actitud escéptica. La interacción entre Kris y Harey se basa más en lo emocional que en lo verbal, ya que Harey, siendo una proyección de los recuerdos de Kris, refleja sus temores y sentimientos de culpa. La mayor desconexión en términos de comunicación ocurre con el propio planeta Solaris, que, aunque responde a la presencia humana, no ofrece un canal claro de entendimiento. Esta falta de comunicación refuerza la sensación de aislamiento de los personajes.

Participación: Todos los personajes se ven involucrados de alguna forma en la misma experiencia: la influencia de Solaris. Sin embargo, su grado de implicación varía. Kris es quien experimenta más profundamente la crisis existencial provocada por el contacto con los "visitantes". Por su parte, Snaut y Sartorius, aunque también afectados, se distancian emocionalmente de la experiencia y adoptan una postura más científica y pragmática. Harey, por otro lado, empieza a ser cada vez más consciente de su naturaleza y su rol en la situación.

REGLA DE OPOSICIÓN

Deseo vs. Destino inevitable: Kris llega a Solaris con la intención de evaluar la situación en la estación espacial, pero su deseo se ve "modificado" por un destino que parece inevitable: confrontar sus recuerdos y sus traumas del pasado.

Comunicación vs. Incomunicación: En *Solaris*, los intentos de comunicación entre los personajes son ineficaces. Kris, Snaut y Sartorius intentan intercambiar palabras, pero nunca logran entenderse plenamente. La información acerca de los "visitantes" y la naturaleza de Solaris se presenta de forma fragmentada. La mayor desconexión ocurre entre los humanos y el propio planeta, ya que Solaris responde a la presencia humana, pero de una manera incomprensible y confusa.

No existe un verdadero diálogo con el planeta; solo se percibe su influencia, dejando la duda sobre si Solaris tiene un propósito específico o si simplemente refleja la psique humana, incluidos los deseos, miedos y recuerdos de los individuos.

Participación vs. Desconexión: Aunque los tripulantes de la estación espacial están bajo la misma influencia de Solaris, sus vivencias son principalmente individuales. Kris se ve absorbido por su vínculo con Harey, enfrentándose intensamente a su pasado, mientras que Snaut opta por una postura distante,

limitándose a observar sin involucrarse emocionalmente. Sartorius, por su parte, se concentra en un enfoque más científico y práctico, sin establecer una conexión emocional profunda con los sucesos que ocurren a su alrededor. Así, aunque comparten el mismo espacio, cada uno experimenta los efectos del planeta de manera aislada, sin llegar a formar una conexión genuina entre ellos.

REGLA DEL PASIVO

La regla del pasivo en *Solaris* cambia la forma en que se perciben las relaciones dentro de la trama sin introducir una nueva relación, sino transformando las existentes. Al principio, los personajes parecen tener el control sobre sus decisiones y la misión en Solaris. Kris llega con la intención de evaluar la situación y tomar una decisión lógica, mientras que los científicos ya llevan tiempo investigando el planeta.

Sin embargo, a medida que avanza la historia, se revela que los personajes no tienen el control que inicialmente pensaban tener. En lugar de ser exploradores activos, se convierten en simples sujetos pasivos de la influencia del planeta. El océano de Solaris no solo refleja sus recuerdos, sino que también los manipula, obligándolos a enfrentar lo que han intentado reprimir.

SER Y PARECER

Opción A:

Parecer: Cuando Kris se encuentra con Harey en la estación espacial, inicialmente la ve como su esposa fallecida, regresada de la muerte. Ella parece real, habla, muestra emociones y expresa amor hacia él. Su presencia despierta en Kris una sensación de nostalgia y anhelo de redención, interactuando con ella como si fuera la misma persona que conoció en la Tierra.

Ser: Sin embargo, Harey no es realmente su esposa, sino una proyección generada por Solaris a partir de los recuerdos de Kris. Aunque parece tener emociones y comportarse con autonomía, su existencia está determinada por la memoria de Kris, lo que la convierte en una réplica incompleta de quién fue realmente.

LAS TRANSFORMACIONES PERSONALES

a) **Predicados:** Son las acciones o características que definen la

interacción entre los personajes.

Ejemplo

- Kris Kelvin es presentado como un psicólogo cuya tarea es evaluar a los miembros de la misión en Solaris.
- Los tripulantes de la estación parecen ser científicos que han perdido la razón, comportándose de manera errática.
- Harey es vista como la esposa amorosa de Kris, aunque su existencia es incierta.

Transformación:

- Kris deja de ser un psicólogo lógico y pasa a convertirse en una persona emocionalmente atrapada por recuerdos que se materializan.
- Los tripulantes de la estación no están realmente locos, sino que han sido afectados por Solaris, lo que los hace cuestionar su propia realidad.
- Harey evoluciona de ser una simple proyección de la memoria de Kris a un ser consciente de su artificialidad.

b) Agentes: Son los personajes clave que impulsan la trama y las transformaciones.

Ejemplo

- Kris Kelvin (psicólogo, quien luego se convierte en víctima del fenómeno de Solaris).
- Harey (una "visitante" creada por el océano de Solaris que llega a ser consciente de su naturaleza).
- Snaut y Sartorius (científicos y tripulantes de la estación en Solaris).
- El océano de Solaris (una entidad que manipula los recuerdos humanos sin que se comprendan completamente sus intenciones).

c) Reglas de Derivación: Describen cómo los predicados se

modifican y combinan para crear nuevas relaciones.

Ejemplo 1:

- **Inicio:** Kris, un psicólogo enviado a la estación espacial con la misión de analizar la situación objetivamente.
- **Cambio:** La aparición de Harey lo enfrenta con su pasado y emociones reprimidas.
- **Resultado:** Kris se transforma en alguien incapaz de liberarse de sus recuerdos y sentimientos.

II. EL RELATO COMO DISCURSO

1. Orden

El orden en *Solaris* se aparta de la linealidad convencional. La narración no sigue una progresión estrictamente cronológica, sino que se desarrolla mediante recuerdos, visiones y momentos de contemplación. La llegada del psicólogo Kris Kelvin a la estación espacial Solaris parece marcar el inicio de la historia, pero a través de flashbacks y evocaciones, la película nos lleva al pasado del protagonista, especialmente a su relación con su esposa fallecida, Hari. El discurso fílmico introduce estas reminiscencias como elementos que se infiltran en la realidad del protagonista, desdibujando la distinción entre presente y pasado.

2. Duración

Tarkovski emplea el "tiempo esculpido", un concepto que define su cine, caracterizado por tomas largas y una dilatación del tiempo diegético. La duración en *Solaris* se manipula para generar una sensación de inmersión y reflexión, permitiendo que los espectadores experimenten el paso del tiempo como los personajes. Esta extensión temporal también subraya la percepción subjetiva del tiempo en la estación espacial, donde los eventos no siguen una lógica temporal estricta, sino que se rigen por la influencia de Solaris sobre la mente de los tripulantes.

3. Frecuencia

La repetición es un recurso clave en la película. Los recuerdos de Kelvin sobre Hari no solo aparecen como flashbacks, sino que su materialización en la nave genera un ciclo de encuentros, pérdidas y reencuentros. Esta repetición no sólo enfatiza la imposibilidad de escapar del pasado, sino que también plantea una pregunta filosófica sobre la autenticidad de las experiencias humanas. Tarkovski usa la recurrencia de imágenes y situaciones para reforzar la idea de que la memoria y la emoción pueden ser tan reales como los eventos físicos.

4. Modo

El discurso de *Solaris* se sitúa entre la narración objetiva y la subjetiva. Aunque seguimos la historia desde la perspectiva de Kelvin, Tarkovski nos presenta largos planos contemplativos y secuencias en las que el entorno se convierte en un personaje más. La subjetividad se intensifica a través del uso de espejos, reflejos y encuadres que fragmentan la imagen, simbolizando la percepción alterada de los personajes. La película no se limita a contar una historia, sino que construye un discurso en el que la imagen, el sonido y la temporalidad dialogan con el espectador.

5. Voz

En términos de enunciación, *Solaris* juega con la idea de un narrador difuso. No hay una voz narradora en el sentido tradicional, pero la estructura fílmica y el montaje funcionan como una enunciación que guía la interpretación del espectador. Además, los monólogos internos y las conversaciones de los personajes sirven como una forma de narración interna, donde el espectador accede a los pensamientos y dilemas filosóficos de Kelvin. La película no impone respuestas, sino que plantea preguntas, dejando que el espectador se enfrente a sus propias reflexiones sobre la identidad y la memoria.

EL TIEMPO DEL RELATO

1. Encadenamiento temporal

El encadenamiento en *Solaris* se manifiesta en la progresión lineal de la historia principal: el viaje de Kris Kelvin a la estación espacial y su confrontación con las manifestaciones generadas por el océano pensante. Este hilo narrativo sigue una sucesión lógica de eventos que se presentan en orden cronológico, desde su

llegada hasta su progresiva inmersión en la realidad alterada por *Solaris*. La temporalidad se despliega de manera continua, con pocos saltos evidentes en la diégesis del relato.

2. Alternancia entre tiempos narrativos

Tarkovski introduce una alternancia en la temporalidad del relato mediante el uso de flashbacks y evocaciones. Estas alternancias cumplen una función psicológica y emocional más que meramente informativa. En particular, los recuerdos de Kris sobre su vida en la Tierra, especialmente aquellos que involucran a su esposa fallecida, Hari, se intercalan con el presente de la estación espacial. Estas alternancias generan una ruptura en la linealidad del encadenamiento y provocan una reflexión sobre la subjetividad del tiempo y la memoria.

3. Intercalación de tiempos y realidades

El uso de la intercalación en *Solaris* es fundamental para su estructura narrativa. Se observa en la superposición de tiempos y espacios, donde las visiones de Kris se confunden con la realidad tangible. Ejemplo de esto es la aparición de Hari en la estación, que, aunque cronológicamente pertenece al presente, es una manifestación de un pasado revivido por la mente de Kris y la influencia de *Solaris*. La intercalación también se da en la transición entre la Tierra y el espacio, donde Tarkovski juega con tiempos dilatados, secuencias prolongadas y el montaje para difuminar la distinción entre los recuerdos y la realidad inmediata.

DEFORMACIÓN TEMPORAL

1. El tiempo no lineal: Analepsis y prolepsis

En *Solaris*, la narrativa no sigue una estructura temporal lineal. La película emplea saltos temporales y fragmentación del tiempo, particularmente a través de los recuerdos del protagonista, Kris Kelvin. Estos recuerdos no están ordenados cronológicamente, lo que crea una sensación de desorientación y duda en el espectador. Por ejemplo, las escenas de la estancia de Kelvin en la estación espacial, combinadas con recuerdos de su vida en la Tierra, se superponen y se mezclan, lo que refleja la confusión emocional de Kelvin ante la aparición de su esposa, Hari, quien se materializa a partir de sus recuerdos. La temporalidad no sigue un flujo continuo, sino que se disuelve en recuerdos del pasado y visiones de

un futuro incierto, diluyendo la frontera entre lo vivido, lo soñado y lo imaginado.

2. La duración extendida y la dilatación temporal

Uno de los rasgos distintivos de la película es el ritmo lento y la sensación de que el tiempo se dilata. Tarkovsky, conocido por su enfoque en el tiempo largo, utiliza tomas extendidas, algunas de las cuales parecen casi interminables, para intensificar la experiencia emocional y filosófica. La duración de ciertas escenas, como los largos planos del océano de Solaris o las largas caminatas por la estación espacial, genera una sensación de tiempo que se alarga y que se desvía de la temporalidad tradicional de la narrativa cinematográfica. Este uso de la duración no solo modifica la percepción del tiempo, sino que también refleja el estado mental de los personajes, atrapados en una especie de loop existencial.

3. El tiempo cíclico y la repetición

El tiempo en *Solaris* también se presenta de manera cíclica, lo que se refleja en la repetición de ciertas imágenes y situaciones. La presencia de los "visitantes" (las manifestaciones físicas de los recuerdos y deseos más profundos de los personajes) y las reiteraciones de los mismos eventos, como el encuentro entre Kelvin y Hari, contribuyen a esta sensación de ciclo interminable. Cada vez que Kelvin se enfrenta a su "visitante", parece como si el tiempo se reiniciara, o al menos se repitiera de una manera en la que lo vivido anteriormente se refleja y se transfigura. Esto da lugar a una temporalidad desbordada, donde los eventos y los recuerdos se entrelazan sin solución de continuidad.

4. La relatividad temporal en Solaris

A lo largo del film, se nos presenta la noción de un tiempo que no solo se distorsiona en la percepción de los personajes, sino también en su relación con el entorno de Solaris. El planeta, con su océano inteligente, parece tener una lógica temporal propia, diferente de la temporalidad humana. Esto se refleja en la deconstrucción de las normas temporales en la estación espacial y en la dilatación de los tiempos de reacción y las interacciones humanas, que se sienten más prolongadas e indefinidas.

MODOS DEL RELATO

1. RELACIÓN ENTRE HISTORIA Y DISCURSO (TIEMPO NARRATIVO)

En *Solaris*, la temporalidad se encuentra en un punto intermedio entre el relato clásico y el moderno. Tarkovski juega con la duración y la simultaneidad, utilizando planos largos y pausados para generar una sensación de contemplación.

- **Orden:** La estructura no es lineal, pues hay saltos temporales a través de flashbacks y secuencias oníricas, especialmente cuando Kris Kelvin recuerda a su esposa Hari o cuando se presentan imágenes de la Tierra.
- **Duración:** La narrativa dilata el tiempo con tomas extendidas que no siempre corresponden a la cronología convencional, como el prolongado viaje de Kris a Solaris o las imágenes de la naturaleza que parecen desconectadas de la acción principal.
- **Frecuencia:** Se repiten imágenes y eventos con variaciones (por ejemplo, la reaparición de Hari como un "visitante"), lo que enfatiza la idea de un tiempo cíclico y de la memoria como una construcción inestable.

2. RELACIÓN ENTRE HISTORIA Y PUNTO DE VISTA (FOCALIZACIÓN NARRATIVA)

- **Focalización interna variable:** La mayor parte de la película sigue la perspectiva de Kris Kelvin, permitiendo al espectador experimentar sus dudas y emociones de manera subjetiva. Sin embargo, Tarkovski introduce momentos de ambigüedad donde la realidad y la percepción de Kelvin parecen fusionarse, lo que descentraliza el punto de vista.
- **Momentos de focalización cero:** Algunas secuencias, como las imágenes de Solaris mismo o las grabaciones científicas que explican el comportamiento del océano, se presentan desde un punto de vista externo y objetivo, funcionando como un contrapunto a la subjetividad del protagonista.

3. RELACIÓN ENTRE HISTORIA Y PRESENCIA (DISTANCIA NARRATIVA)

- **Narrador implícito y no intrusivo:** No hay una voz narrativa explícita que guíe al espectador; en su lugar, la película emplea la composición visual, el montaje y el sonido para construir su discurso. Tarkovski deja que las imágenes hablen por sí mismas, generando una sensación de inmersión más que de explicación.

- **Distancia afectiva y simbólica:** Aunque la historia se centra en Kris Kelvin, la distancia entre el espectador y los personajes se mantiene amplia, lo que refuerza la sensación de misterio y extrañamiento. La película no busca una identificación emocional inmediata, sino que coloca al público en una postura reflexiva ante los dilemas existenciales que plantea.

ASPECTOS DEL RELATO

NARRADOR > PERSONAJE (VISIÓN POR DETRÁS)

En ciertos momentos, el espectador recibe más información que los personajes, principalmente a través de la puesta en escena y el montaje. Por ejemplo, el planeta Solaris es mostrado como una entidad viva y omnipresente antes de que los personajes comprendan plenamente su naturaleza. El espectador, al tener acceso a imágenes del océano solariano y su actividad, entiende antes que Kelvin que este ente es capaz de materializar recuerdos.

NARRADOR = PERSONAJE (VISIÓN "CON")

La mayor parte del film adopta este tipo de visión, alineándose con la perspectiva de Kris Kelvin. A medida que descubre el fenómeno de Solaris y enfrenta la reaparición de Hari, el espectador experimenta la incertidumbre, el desconcierto y el terror existencial junto con él. La estructura narrativa sigue su proceso de duda, aceptación y pérdida, sin ofrecer más información de la que él mismo obtiene.

NARRADOR < PERSONAJE (VISIÓN DESDE AFUERA)

Algunos momentos del film sugieren que los personajes poseen conocimientos que el espectador no tiene. Un ejemplo es cuando Snaut y Sartorius discuten sobre la naturaleza de los "huéspedes", pero sin revelar completamente sus hipótesis al espectador. También ocurre cuando los personajes interactúan con entidades que nunca vemos, insinuando una actividad fuera de campo que queda velada para el público.

III. LA INFRACCIÓN AL ORDEN

1. Infracción científica y metafísica:

- El equilibrio inicial en *Solaris* está representado por el mundo racional de la ciencia y la exploración espacial. Sin embargo, este orden se ve transgredido cuando el planeta Solaris genera manifestaciones físicas de los recuerdos de los astronautas, desafiando las leyes conocidas de la realidad.
- Este fenómeno no solo pone en crisis la misión científica, sino que también socava la confianza en la razón y en la capacidad humana de Solaris.
- **Infracción narrativa y estructural:**
 - i. La película misma infringe las convenciones del relato lineal clásico al emplear una estructura contemplativa, tiempos extendidos y escenas que desafían la causalidad lógica. Tarkovski rompe con la noción de progresión narrativa tradicional al priorizar la exploración filosófica sobre la resolución argumental.

Solaris presenta una infracción al orden en múltiples niveles: desde la imposibilidad de la ciencia para controlar el fenómeno de Solaris, hasta la crisis existencial de Kelvin y la disolución de la frontera entre lo real y lo imaginario. La película nunca restaura el orden previo, sino que lo reformula en una ambigua reconciliación entre memoria, identidad y lo desconocido.

CONCLUSIONES

1. **Disolución del relato clásico a favor de la experiencia filosófica:** *Solaris* trasciende la estructura tradicional del relato al subvertir la linealidad, la causalidad y la claridad de la enunciación. Tarkovski propone un cine donde el tiempo se vuelve materia de contemplación y reflexión, rompiendo con el orden narrativo convencional para sumergir al espectador en un estado de percepción alterada y ambigua. El relato ya no busca resolver un conflicto, sino presentar una tensión perpetua entre lo real y lo imaginado.
2. **La subjetividad como eje estructurante:** La historia se articula desde la subjetividad de Kris Kelvin, cuyos recuerdos, emociones y traumas dictan el

curso del relato. La lógica interna de la narración obedece más a los ritmos del inconsciente que a un orden objetivo. De este modo, *Solaris* se convierte en una indagación sobre el yo y la memoria, donde el protagonista experimenta una metamorfosis afectiva que reconfigura su percepción del mundo.

3. **La ciencia ficción como vehículo de lo metafísico:** Aunque enmarcada dentro del género de ciencia ficción, *Solaris* niega los presupuestos clásicos del género. En lugar de buscar respuestas científicas o tecnológicas, la película enfatiza el misterio, la incomunicabilidad y la imposibilidad de conocer lo otro. Solaris, el planeta pensante, encarna lo radicalmente otro: no puede ser reducido a términos humanos ni comprendido por los métodos científicos. En esto, Tarkovski cuestiona la soberanía del conocimiento racional.
4. **La infracción como principio narrativo constante:** Según Todorov, la narrativa se define por un orden que es transgredido y, eventualmente, restaurado. *Solaris*, sin embargo, subvierte esta lógica: la infracción —científica, emocional, estructural— no es resuelta, sino sostenida hasta el final. No hay una restauración del orden, sino una ambigua aceptación de lo desconocido como nueva realidad. Esto redefine el sentido del relato como un espacio de transformación, no de resolución.
5. **Los personajes como metáforas del conflicto humano:** Kris Kelvin, Snaut, Sartorius y los "visitantes" funcionan menos como figuras realistas y más como representaciones simbólicas de los límites del conocimiento, la culpa, la soledad y el deseo. La figura de Harey, en especial, evidencia cómo Solaris explora la fragilidad de la identidad y la imposibilidad de revivir el pasado sin consecuencias. Los vínculos entre personajes son relaciones de tensión y desajuste, lo que refuerza la imposibilidad de una comunicación auténtica.
6. **Temporalidad deformada como expresión de la crisis existencial:** La manipulación del tiempo —a través de repeticiones, duración extendida, alternancia de tiempos y analepsis— no es solo un recurso estilístico, sino una forma de representar el colapso de las certezas temporales y emocionales del protagonista. La experiencia del tiempo en *Solaris* refleja el proceso interno de desintegración psíquica y búsqueda espiritual de Kelvin.

El Castillo de la Pureza (1973)

DESCRIPCIÓN DE LA PELÍCULA

"*El Castillo de la Pureza*" (1973), dirigida por Arturo Ripstein, es una de las obras más emblemáticas del cine mexicano, basada en un caso real que conmocionó a la sociedad. La película narra la historia de Gabriel Lima, un hombre obsesionado con proteger a su familia del mundo exterior, encerrándolos en su casa durante años. A través de una puesta en escena claustrofóbica y una atmósfera opresiva, Ripstein construye una reflexión sobre el poder, la manipulación y la fragilidad de la libertad. Con una estética sobria y una estructura que recuerda al cine ensayo, la cinta desentraña las contradicciones del autoritarismo y la degradación de los lazos familiares, convirtiéndose en un estudio psicológico y social que trasciende su contexto original.

I- EL RELATO COMO HISTORIA

En *El Castillo de la Pureza*, esta historia se desarrolla a partir de un hecho central: Gabriel Lima mantiene encerrada a su familia durante años bajo la justificación de protegerlos del mundo exterior.

ACONTECIMIENTOS PRINCIPALES

La historia sigue una progresión que puede dividirse en tres fases clave:

1. **Situación inicial:** La familia vive recluida en la casa, sometida al control de Gabriel. Sus reglas son estrictas, y la esposa y los hijos han crecido sin contacto con la sociedad.
2. **Desarrollo del conflicto:** La insatisfacción de los hijos crece, especialmente la de Utopía, la hija mayor, quien comienza a desafiar las normas impuestas. Se introducen elementos de ruptura, como la llegada de visitantes y la desconfianza de la esposa.
3. **Resolución:** La familia logra escapar y Gabriel es arrestado, marcando la disolución definitiva del microcosmos que él había impuesto.

ESTRUCTURA NARRATIVA

La película sigue un orden lineal, con una causalidad clara: las acciones de Gabriel

conducen a la rebelión de su familia y, finalmente, a su caída. Sin embargo, Ripstein introduce una atmósfera opresiva que dilata el tiempo narrativo, intensificando la sensación de encierro.

FUNCIÓN DE LOS PERSONAJES EN LA HISTORIA

Desde la perspectiva de Todorov, los personajes cumplen funciones esenciales en el desarrollo de la historia:

- **Gabriel Lima:** Es el agente del orden inicial, cuya obsesión por la pureza mantiene el equilibrio de su mundo, pero su inflexibilidad lo convierte en el artífice de su propia destrucción.
- **Beatriz (la esposa):** Representa la ambigüedad entre la sumisión y el deseo de liberación, actuando como puente entre la autoridad y la rebelión.
- **Los hijos:** Son los elementos de transformación que alteran la estabilidad del relato, especialmente Utopía, quien desencadena la crisis final.

En conclusión, el relato de *El Castillo de la Pureza* cumple con la estructura clásica que Todorov describe en su análisis del relato como historia, presentando una progresión de acontecimientos que conducen de un estado de equilibrio a otro, a través de la transgresión y la restauración de un nuevo orden.

A) LÓGICA DE LAS ACCIONES

Tzvetan Todorov establece que la lógica de las acciones en un relato está determinada por la conexión causal y temporal entre los eventos, es decir, cómo una acción desencadena otra y cómo estas interacciones configuran la estructura narrativa. Aplicando esta noción a *El castillo de la pureza* (1973), observamos que la historia sigue una progresión cerrada y fatalista donde las acciones se justifican dentro del sistema de valores del protagonista, pero conducen inevitablemente a su colapso.

El personaje de Gabriel Lima actúa bajo la convicción de que el mundo exterior es corrupto y peligroso, lo que justifica su decisión de encerrar a su familia durante años. Su lógica de acción es auto legitimadora: cada intento de control (imposición de reglas estrictas, vigilancia constante, disciplina autoritaria) refuerza su miedo al

exterior y su necesidad de reclusión. Sin embargo, este orden se ve desafiado por la creciente resistencia de los hijos y la esposa, quienes, al experimentar atisbos de la realidad externa, comienzan a generar acciones de oposición (curiosidad, intentos de escape, cuestionamiento de la autoridad paterna).

El conflicto se intensifica cuando la estructura de poder interna se fractura: la represión de Gabriel genera tensiones acumuladas que desembocan en la desobediencia final de los hijos y la denuncia del entorno externo. Aquí la lógica de las acciones sigue un principio de causa y efecto riguroso: el control absoluto lleva a la opresión; la opresión, a la rebelión; y la rebelión, a la destrucción del orden impuesto.

Desde la perspectiva de Todorov, podríamos decir que *El castillo de la pureza* presenta una estructura narrativa donde las acciones no son meros episodios aislados, sino que obedecen a un sistema coherente de motivaciones internas y consecuencias ineludibles. La caída de Gabriel Lima es el resultado lógico de sus propias decisiones, lo que refuerza el carácter trágico de la película.

REPETICIONES

En *El Castillo de la Pureza* (1973), dirigida por Arturo Ripstein, la repetición se manifiesta en múltiples niveles narrativos y simbólicos, contribuyendo a la construcción del encierro como núcleo temático de la película.

REPETICIÓN DE ACCIONES Y SITUACIONES

Uno de los principales mecanismos de repetición en el filme es la rutina impuesta por Gabriel Lima a su familia. La producción de veneno para ratas, la división estricta de roles domésticos y el cronograma inflexible de actividades son reiteraciones que refuerzan la idea de un tiempo cíclico y opresivo. Esta recurrencia de acciones enfatiza la inmovilidad del mundo interno de los personajes, en contraste con el mundo exterior que sigue su curso sin ellos.

REPETICIÓN DE DIÁLOGOS Y ÓRDENES

Las frases de Gabriel, como sus advertencias sobre los peligros del exterior y la necesidad de preservar la “pureza” de la familia, se repiten a lo largo del filme. Estas reiteraciones no solo reafirman su dominio sobre los demás personajes, sino que

también construyen un discurso totalitario que se vuelve un pilar del relato. En términos de Todorov, este tipo de repetición configura la lógica del discurso narrativo, donde la palabra se convierte en una herramienta de control.

REPETICIÓN DE ESPACIOS Y ENCUADRES

La casa es el único escenario durante la mayor parte del relato, y su reiterada aparición bajo los mismos ángulos y encuadres refuerza la sensación de claustrofobia. Los pasillos estrechos, la fábrica improvisada y los dormitorios se presentan con escasa variación, subrayando el encierro como una estructura narrativa cíclica.

VARIACIÓN DENTRO DE LA REPETICIÓN

Siguiendo la teoría de Todorov, toda repetición en un relato conlleva una variación que impulsa la progresión de la historia. En *El Castillo de la Pureza*, la rigidez del sistema impuesto por Gabriel se mantiene hasta que pequeñas desviaciones comienzan a aparecer: los hijos crecen y cuestionan su realidad, la esposa empieza a mostrar signos de resistencia y el orden dictado por el patriarca se fractura. Estas variaciones dentro del esquema repetitivo generan la tensión que culmina en la crisis y el desenlace del filme.

El Castillo de la Pureza utiliza la repetición como una estrategia narrativa que refuerza el confinamiento, el poder autoritario y la lenta pero inevitable erosión del sistema impuesto por el protagonista. Desde la perspectiva de Todorov, estas recurrencias estructuran el relato y dan sentido a su trágica progresión.

MODELO TRIÁDICO DE “EL CASTILLO DE LA PUREZA” (1973)

Deseo del padre de proteger a su familia del mundo exterior

→ Encierra a esposa e hijos durante años

→ Impone una vida de aislamiento y represión

= Pretensiones de control y pureza

↓

Obediencia forzada



Ignorancia del mundo exterior

Deseo de la madre de preservar la armonía familiar

→ Colabora con el encierro

→ Justifica y suaviza el poder del padre

= Pretensiones de estabilidad



Sufrimiento silenciado



Complicidad ambigua

Deseo de los hijos de conocer el mundo exterior

→ Cuestionan reglas impuestas

→ Surge la curiosidad y el conflicto

= Ruptura del orden impuesto



Gestos de rebeldía



Crisis familiar

Deseo del padre de conservar el control absoluto

→ Castigos, vigilancia y manipulación emocional

→ Enfrentamiento con la transformación de sus hijos

= Temor al colapso del sistema



Tensión creciente



Fractura del encierro

Deseo de liberación del entorno opresivo

→ Intervención del mundo exterior (autoridades)

→ Detención del padre

= Ruptura del “castillo”



Entrada de lo real



Fin del encierro / Inicio de una nueva etapa

B) LOS PERSONAJES Y SUS RELACIONES

Dentro de la narrativa del filme, el protagonista, Gabriel Lima, moldea su realidad basándose en su visión de la pureza y en su afán de proteger a su familia. Aunque se presenta como un protector, en realidad ejerce un control opresivo, mientras que su familia enfrenta un conflicto interno entre la obediencia y el anhelo de libertad. Su aislamiento, lejos de ser impuesto por otros, es una elección propia que lo condena a un exilio dentro de su propio hogar.

LOS PREDICADOS DE BASE

DESEO

- **El padre (Gabriel Lima):** Su deseo principal es proteger a su familia del mundo exterior, al que considera corrupto y amenazante. Este deseo lo lleva a encerrarlos durante años, convencido de que solo así los mantiene "puros".
- **La madre (Beatriz):** Aunque ha sido sometida, su deseo oculto es preservar la armonía familiar, pero también anhela, en lo profundo, una libertad que ha

aprendido a reprimir.

- **Los hijos:** Su deseo evoluciona a lo largo del relato. Inicialmente, desean comprensión, afecto y sentido, pero progresivamente surge en ellos un deseo de libertad, especialmente cuando descubren fragmentos del mundo exterior.

COMUNICACIÓN

Este predicado se refiere al intercambio de información, conocimiento o verdad entre los personajes.

- En *El castillo de la pureza*, la comunicación está profundamente restringida y manipulada. El padre monopoliza el lenguaje, la información y la "verdad" sobre el mundo exterior.
- La educación de los hijos está basada en la mentira, y la comunicación con el exterior está completamente cortada.
- No obstante, a través de actos simbólicos o gestos silenciados, la madre y los hijos comienzan a crear formas alternativas de comunicación: miradas cómplices, pequeños actos de rebeldía, juegos, canciones y, finalmente, la confrontación directa con el padre.

La película muestra cómo, a pesar de la represión, la necesidad de comunicar y saber emerge como resistencia.

PARTICIPACIÓN

- La participación activa del padre es clara desde el inicio: él es quien establece el sistema de encierro, sale al mundo exterior, trabaja y mantiene el orden en la casa.
- La madre participa de forma pasiva o cómplice, cumpliendo el rol de cuidadora y transmisora de la ideología del padre, aunque paulatinamente su participación toma un giro hacia la ambivalencia.
- Los hijos, inicialmente inactivos, pasan de la contemplación a la acción. Su participación se vuelve crucial cuando comienzan a cuestionar, a explorar sus propios límites y, finalmente, a actuar en contra de la lógica impuesta.

La evolución del relato se da en gran medida gracias al cambio en el grado de participación de los hijos: de la obediencia a la rebelión.

REGLA DE OPOSICIÓN

Deseo vs. Destino inevitable:

El deseo de Gabriel Lima es mantener la pureza de su familia, protegiéndola del "peligro" del mundo exterior. Sin embargo, su destino parece inevitable. A pesar de sus esfuerzos por controlar todo, la curiosidad y el deseo de libertad de sus hijos desafían su autoridad, lo que convierte su ideal de pureza en una prisión que no puede sostenerse, destinada al fracaso.

Comunicación vs. Incomunicación:

Gabriel cree que su autoridad es suficiente para transmitir su visión a su familia, pero en realidad, la relación está marcada por la incomunicación. Sus hijos y su esposa viven bajo sus reglas sin poder expresar sus propios pensamientos, lo que genera un ambiente de represión.

Participación vs. Desconexión:

Aunque la familia habita el mismo espacio, no funciona como una. Gabriel impone las reglas, pero su esposa e hijos no participan activamente en las decisiones, simplemente las acatan por miedo. Esta desconexión entre el padre y los demás miembros de la familia hace que, aunque vivan juntos, cada uno experimente la vida desde una perspectiva diferente: él desde el control, ellos desde la sumisión y, eventualmente, la rebelión.

REGLA DEL PASIVO:

Dentro del filme, al principio, Gabriel se muestra como un personaje activo, tomando decisiones para "proteger" a su familia, aislándola del mundo exterior bajo la premisa de mantenerla a salvo. Su comportamiento parece ser una acción deliberada, un control consciente para cumplir con su visión de pureza.

A medida que avanza la película, esta supuesta protección se convierte en una prisión autoimpuesta, y la familia pasa de ser "protegida" a víctima de las decisiones de él. Lo que inicialmente parecía un acto de control con la intención de cuidar a su

familia, se revela como el reflejo de su fracaso. Gabriel y su familia no son solo los protagonistas activos de su propia historia, sino que, conforme los hijos crecen y comienzan a desafiar el orden establecido, se muestran como víctimas de la opresión impuesta por Gabriel y su distorsionada visión de la pureza.

SER Y PARECER

Las relaciones entre los personajes a menudo se ocultan entre lo que aparentan ser y lo que realmente son, evidenciando la distancia entre el ser y el parecer.

Parecer:

Desde la perspectiva de Gabriel Lima, su intención de aislar a su familia para protegerlos del mundo exterior, parece una buena acción. Él se convence de que está actuando en el mejor interés de su familia, proporcionándoles un entorno seguro donde pueden crecer alejados de las malas influencias.

Ser:

Sin embargo, esta idea de protección es, en realidad, una forma de control y manipulación. Lo que parece un acto de amor y cuidado se convierte en una prisión emocional y psicológica para su esposa e hijos. Aunque viven bajo el mismo techo, la familia está desconectada y reprimida, y el supuesto "refugio o protección" se transforma en un ambiente tóxico que los asfixia.

LAS TRANSFORMACIONES PERSONALES

A) LOS PREDICADOS:

En *El castillo de la pureza*, el predicado principal es el deseo de Gabriel Lima de proteger a su familia del mundo exterior, aislándolos bajo su control absoluto. Inicialmente, su acción parece ser una forma de cuidado y protección, pero conforme avanza la historia, se revela como una forma de opresión y represión.

B) AGENTES:

Los agentes principales en la película son Gabriel Lima, quien actúa activamente al imponer su visión, y su familia, que está compuesta por su esposa Beatriz y sus hijos Porvenir y Utopía. Gabriel toma las decisiones mientras que su familia, al principio, adopta un rol pasivo al seguir las reglas impuestas. Sin embargo, a medida que avanza la trama, los hijos empiezan a desafiar el control de Gabriel, lo

que genera un cambio en la dinámica familiar y desencadena el conflicto.

C) LAS REGLAS DE DERIVACIÓN:

El deseo de Gabriel es claro: mantener a su familia alejada de lo que él considera los peligros del mundo exterior. Al principio, esta decisión parece justificable desde su perspectiva, pero las reglas de derivación muestran cómo, a lo largo de la película, las relaciones dentro de la familia se transforman. Lo que inicialmente era un acto de protección se convierte en un confinamiento que lleva a la desesperación.

II- EL RELATO COMO DISCURSO

El discurso se estructura de manera que refuerza el aislamiento físico y psicológico impuesto por el protagonista, Gabriel Lima, sobre su familia.

TIEMPO Y ORDEN NARRATIVO

La película sigue un orden lineal, donde los eventos progresan cronológicamente, acentuando el encierro de los personajes y la lenta desintegración de la estructura familiar. Sin embargo, Ripstein emplea una temporalidad cerrada: la repetición de las rutinas diarias y la circularidad de las acciones (como la fabricación del veneno y la educación rígida de los hijos) refuerzan la idea de un tiempo estático, casi mítico. Esta estructuración del tiempo enfatiza la obsesión de Lima por el control y la pureza, al tiempo que genera una sensación de claustrofobia en el espectador.

VOZ Y PUNTO DE VISTA

El relato es mayormente focalizado desde la perspectiva de la familia, en especial de la esposa y los hijos, quienes experimentan el mundo a través del prisma impuesto por Lima. No obstante, el espectador tiene acceso a información que los personajes no poseen, como el contraste entre la realidad exterior y la versión que Lima presenta. Esta diferencia genera una ironía trágica: mientras el padre cree estar protegiendo a su familia, el espectador observa su paulatina destrucción.

MODALIDAD Y NIVEL DE REALIDAD

El discurso fílmico oscila entre el realismo y la construcción de un universo cerrado que bordea lo alegórico. Aunque el filme se inspira en un caso real, la puesta en

escena enfatiza el carácter simbólico del encierro, convirtiéndolo en una metáfora de la represión social y patriarcal. La puesta en escena y la cinematografía, con su uso de espacios reducidos y encuadres opresivos, refuerzan esta modalidad discursiva, donde la realidad es filtrada por la obsesión del protagonista

EL TIEMPO DEL RELATO

La estructura temporal del relato está marcada por una construcción cerrada y claustrofóbica, que responde a las restricciones impuestas tanto en la diégesis como en la narración. A través del análisis de los tiempos del relato en términos de encadenamiento, alternancia e intercalación, es posible entender cómo la película maneja la progresión temporal y la presentación de los eventos dentro de su universo narrativo.

ENCADENAMIENTO

El relato se construye principalmente a través de un encadenamiento lineal de los eventos. La historia avanza cronológicamente desde el estado inicial de la familia encerrada hasta su eventual desmoronamiento. No hay grandes elipsis ni saltos temporales significativos que rompan la progresión narrativa; en cambio, la repetición de acciones diarias (como el trabajo con los venenos para ratas, las comidas organizadas por el padre y la vigilancia constante) refuerzan la sensación de una temporalidad cíclica. Este tipo de encadenamiento sostiene el ritmo narrativo, ya que el espectador percibe el tiempo como una prolongación opresiva que se expande sin cambios sustanciales hasta que la disrupción final rompe la rutina establecida.

ALTERNANCIA

Si bien la historia principal sigue un desarrollo lineal, la alternancia se presenta en las variaciones de los puntos de vista de los personajes. Aunque la figura del padre (Gabriel Lima) domina la narración, hay momentos en los que la perspectiva de los hijos y de la madre adquiere mayor protagonismo, especialmente en los intentos de resistencia o en las manifestaciones de anhelo por el mundo exterior. La alternancia de estas focalizaciones permite al espectador percibir la opresión desde múltiples ángulos, generando un efecto de contraste entre la autoridad inquebrantable del padre y los deseos de libertad del resto de la familia. Este recurso de alternancia

refuerza la sensación de conflicto interno y contribuye a la tensión dramática de la película.

INTERCALACIÓN

La película introduce fragmentos de relatos dentro del relato principal, lo que constituye una forma de intercalación. Esto ocurre principalmente a través de las narraciones orales del padre, que constantemente justifica su encierro con una visión distorsionada del mundo exterior. Estas intervenciones discursivas funcionan como microrrelatos que intentan imponer una lógica propia sobre la realidad que viven sus hijos, reforzando el adoctrinamiento al que están sometidos. Además, las referencias a eventos pasados, como la historia de amor entre Gabriel y Beatriz o los supuestos peligros que acechan afuera, sirven como elementos intercalados que dotan al relato de mayor profundidad psicológica.

DEFORMACIÓN TEMPORAL

1. Elipsis

La elipsis es uno de los recursos temporales más importantes en la película. El padre mantiene encerrada a su familia durante 18 años, pero esa larga duración se comprime en el tiempo del relato sin mostrar de forma directa todos esos años. En lugar de presentar año tras año lo que ocurre dentro del hogar, el director suprime temporalidades extensas, dando solo algunas pistas visuales y narrativas del paso del tiempo (el crecimiento de los hijos, los cambios en el entorno físico, el desgaste emocional).

Esta elisión no solo sirve para acelerar el relato, sino que también refuerza el efecto de encierro eterno, donde el paso del tiempo pierde su lógica lineal o cotidiana y se convierte en un tiempo suspendido y deformado por la autoridad del padre.

Pausas y ralentización

Hay momentos en los que el tiempo parece detenerse dentro del relato, especialmente durante las escenas de convivencia en el interior de la casa. Estas pausas narrativas (donde no avanza la acción externa) sirven para profundizar en el ambiente opresivo, mostrar el estado psicológico de los personajes, y enfatizar la monotonía en la que viven.

El montaje lento, los silencios prolongados y las escenas repetitivas generan una ralentización del relato, que transmite al espectador la sensación de estar atrapado en un tiempo cíclico, sin progresión ni cambio.

3. Desajuste entre tiempo del relato y tiempo de la historia

La película presenta una notable asimetría entre la duración de los hechos narrados (18 años) y la duración del relato cinematográfico, lo cual es una deformación temporal estructural. Esta diferencia acentúa la artificialidad del encierro: lo que para los personajes es una eternidad, para el espectador transcurre en poco más de 100 minutos.

Este contraste genera un efecto de extrañamiento, haciendo que el espectador sienta la tragedia del encierro de manera más intensa.

4. Analepsis mínima o nula

La película evita el uso de flashbacks (análepsis), y cuando hace referencia al pasado, lo hace a través de diálogos, recuerdos vagos o evocaciones indirectas. Esta ausencia de reconstrucción explícita del pasado contribuye a una sensación de tiempo fragmentado y perdido. El pasado, como el futuro, es inaccesible para los hijos, quienes viven únicamente en un eterno presente impuesto por su padre.

La deformación temporal en *El Castillo de la Pureza* se emplea de manera precisa para reforzar el aislamiento, el control absoluto del padre, y la alienación temporal que viven los personajes. A través de elipsis, pausas y la ausencia de referencias temporales claras, Arturo Ripstein construye una narración donde el tiempo está tan aprisionado como los personajes, lo cual es central en la dimensión simbólica del relato.

MODOS DEL RELATO

1. MODO TEMPORAL: EQUILIBRIO ENTRE RELATO E HISTORIA

En *El Castillo de la Pureza*, hay una estructura narrativa lineal que sigue el desarrollo de los acontecimientos en orden cronológico. Sin embargo, la manera en que se dosifica la información y la repetición de situaciones cotidianas dentro de la casa crean una sensación de circularidad, reforzando la idea de un tiempo detenido dentro del encierro familiar.

El tiempo del relato coincide mayormente con el tiempo de la historia, sin grandes elipsis ni retrospectivas. Esto refuerza la sensación de opresión, ya que el espectador experimenta el paso del tiempo de forma similar a los personajes confinados.

2. MODO ASPECTUAL: GRADO DE INFORMACIÓN QUE RECIBE EL ESPECTADOR

Desde la perspectiva del aspecto narrativo, *El Castillo de la Pureza* se sitúa en un nivel de focalización interna, ya que el relato se construye principalmente desde la perspectiva de los personajes encerrados. Sin embargo, hay un control riguroso de la información que se le brinda al espectador, similar al de los hijos en la historia: sabemos lo que ellos saben y descubrimos el mundo a través de sus interacciones con el padre.

El personaje de Gabriel Lima (Claudio Brook) funciona como el agente restrictivo de la información. La forma en que administra lo que sus hijos y su esposa pueden conocer del exterior se traslada también a la narrativa cinematográfica, ya que la película nos mantiene encerrados en su lógica hasta que la transgresión final rompe con esta estructura.

3. MODO PRAGMÁTICO: RELACIÓN DEL RELATO CON EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

La película representa un equilibrio entre ambos. Si bien la historia avanza con acciones concretas (como las rutinas diarias de la familia o los castigos impuestos por el padre), hay un peso importante en la atmósfera y en los diálogos que refuerzan la ideología del encierro.

El lenguaje cinematográfico de Ripstein refuerza esta estructura mediante encuadres cerrados, largos planos secuencia y movimientos de cámara que subrayan la falta de escape. La narrativa no se apoya en un montaje acelerado, sino en una observación prolongada que enfatiza la represión y la monotonía.

ASPECTOS DEL RELATO

NARRADOR > PERSONAJE (VISIÓN POR DETRÁS)

En varias ocasiones, la película adopta una posición en la que el espectador sabe más que los personajes. Esto se logra mediante la presentación de información que los hijos y la madre desconocen, pero que el padre controla. Un claro ejemplo es su visión distorsionada del mundo exterior y el engaño que perpetra al hacerles creer que afuera todo es peligroso. La narración por detrás se refuerza en la puesta en escena con el uso de planos cerrados y juegos de luces y sombras que sugieren una realidad que los personajes no pueden percibir en su totalidad.

NARRADOR = PERSONAJE (VISIÓN “CON”)

En otros momentos, la película nos sumerge en la perspectiva de los personajes, especialmente de los hijos. Aquí, la narración se alinea con su comprensión limitada del mundo, permitiendo que el espectador experimente su aislamiento y su progresiva toma de conciencia. Ejemplos de esto se encuentran en las escenas donde los hijos empiezan a cuestionar la autoridad del padre, o cuando observan a través de la ventana pequeños fragmentos del mundo exterior que ellos mismos no comprenden del todo. Esta visión igualitaria refuerza el impacto emocional del relato, pues el público siente la misma incertidumbre y angustia que ellos.

NARRADOR < PERSONAJE (VISIÓN DESDE AFUERA)

La película también juega con momentos en los que el espectador está en una posición de desconocimiento respecto a los personajes. Esto ocurre especialmente en las escenas donde el padre actúa de manera impredecible o cuando sus decisiones parecen arbitrarias e inexplicables. En estos casos, la narración adopta una distancia con el personaje, dejando al espectador en una posición de observador externo que intenta descifrar las motivaciones de Gabriel Lima. Esta estrategia contribuye al misterio y la tensión del relato, ya que genera una incertidumbre constante sobre las acciones del patriarca.

El manejo del tiempo en *El Castillo de la Pureza* es clave para generar la sensación de asfixia y desesperación que permea la historia. El encadenamiento lineal de los eventos enfatiza la rutina opresiva, la alternancia de perspectivas introduce matices en la percepción de la historia y la intercalación de relatos dentro del relato principal refuerza el control ideológico que el padre ejerce sobre su familia. Por otro lado, los distintos aspectos del relato analizados permiten que el espectador oscile entre

saber más, saber lo mismo o saber menos que los personajes, logrando así un juego narrativo complejo que potencia la inmersión en el universo opresivo de la película. A través de estas estrategias, Ripstein construye una narrativa donde el tiempo y la focalización no solo estructuran el relato, sino que se convierten en mecanismos de opresión y revelación progresiva, reflejando así el poder autoritario que rige la vida de los personajes.

III- LA INFRACCIÓN AL ORDEN

Según Tzvetan Todorov en *Las categorías del relato*, la narración parte de un estado inicial de equilibrio que es perturbado por una infracción, generando una transformación que debe ser resuelta. En *El Castillo de la Pureza* (1973), la infracción al orden se materializa en la imposición de una clausura absoluta dentro del hogar familiar. Gabriel Lima, el patriarca, encarna esta transgresión al sustituir el orden social externo por un régimen propio, basado en el aislamiento y el control absoluto de su esposa e hijos.

La infracción se revela en dos niveles: primero, en su ruptura con la normatividad social al negarles a su familia el contacto con el mundo exterior; y segundo, en la inversión del rol paternal protector, transformándolo en un agente de opresión. Este acto altera el equilibrio inicial (la supuesta seguridad del hogar) y establece una dinámica de dominación y represión que genera tensión creciente.

- Desde la lógica de Todorov, esta infracción es clave porque desencadena el conflicto central del relato. La vida dentro de la casa se presenta como una normalidad impuesta, pero progresivamente se devela como una estructura insostenible. La infracción de Gabriel Lima es lo que pone en marcha la narrativa, provocando resistencias internas en los personajes y anunciando una posible restauración del orden externo.

2. Infracción psicológica y emocional:

- El protagonista, Kris Kelvin, experimenta la transgresión de su estabilidad emocional cuando su esposa fallecida, Hari, reaparece en la estación espacial. Este evento desafía su percepción del pasado y

lo sumerge en un dilema entre la realidad y la ilusión.

- La "visitante" no es solo una réplica de su esposa, sino un ser con autonomía y conciencia propia, lo que lleva a una crisis identitaria y a la imposibilidad de distinguir entre lo humano y lo generado por

CONCLUSIONES

1. Estructura narrativa clásica con un trasfondo simbólico y opresivo

La película presenta una estructura tradicional de relato: parte de un estado de equilibrio (el encierro como aparente protección), que es perturbado (la curiosidad y resistencia de la familia), y culmina con la restauración de un nuevo orden (la liberación y la caída del padre). Sin embargo, este esquema se ve enriquecido por una puesta en escena claustrofóbica que simboliza la represión patriarcal y el autoritarismo.

2. El encierro como núcleo temático y formal

A través de repeticiones en acciones, diálogos y espacios, Ripstein construye un mundo cerrado donde el tiempo parece suspendido. Esta estrategia no solo representa el aislamiento físico de los personajes, sino también su desconexión emocional y simbólica con la realidad externa.

3. Transformaciones internas como motor del relato

Los personajes evolucionan dentro del relato: Gabriel Lima pasa de ser una figura paternal protectora a un tirano trágico; su esposa Beatriz transita de la sumisión a la ambigüedad cómplice; y los hijos, especialmente Utopía, son los catalizadores del cambio al desarrollar un deseo de libertad. Estas transformaciones responden a una lógica interna coherente que, en términos todorovianos, derivan naturalmente del conflicto inicial.

4. Juego de focalizaciones como estrategia discursiva

El filme oscila entre distintas posiciones narrativas: a veces el espectador sabe más que los personajes (visión por detrás), otras veces se alinea con su

punto de vista (visión con) o incluso sabe menos (visión desde afuera). Esta variación genera un juego de tensiones que contribuye a la sensación de encierro y confusión, reforzando el tono opresivo del relato.

5. Tiempo narrativo como reflejo del poder autoritario

El manejo del tiempo —lineal, repetitivo y deformado— contribuye a acentuar el carácter asfixiante de la historia. La ausencia de analepsis, la ralentización de escenas cotidianas y la elipsis de los 18 años de encierro generan una temporalidad cerrada que simboliza la negación del cambio y el paso del tiempo, características del poder absoluto del protagonista.

6. La infracción al orden como origen del conflicto

El verdadero conflicto comienza cuando Gabriel Lima impone un orden personal al margen de la normatividad social. Esta infracción altera las funciones tradicionales del rol paterno y convierte la familia en una microdictadura, lo cual desencadena la rebelión interna y, eventualmente, el restablecimiento del contacto con lo real.

7. El lenguaje como instrumento de poder

Gabriel controla no solo el espacio físico, sino también el discurso: monopoliza la verdad, la educación y la interpretación del mundo exterior. Sin embargo, pequeños actos de comunicación alternativa por parte de los hijos y la madre —miradas, gestos, juegos— actúan como formas de resistencia simbólica que erosionan lentamente su dominio.

CONCLUSIÓN COMPARATIVA

Las películas *The Wild Blue Yonder* (Herzog, 2005), *Solaris* (Tarkovski, 1972) y *El castillo de la pureza* (Ripstein, 1973) dialogan entre sí como relatos ensayísticos del aislamiento, utilizando estructuras narrativas profundamente marcadas por la infracción al orden —temporal, espacial y epistemológico— y por la tensión entre deseo, imposibilidad y transformación.

Similitudes:

1. **Aislamiento como núcleo narrativo:** En las tres películas, el encierro no solo es físico (una estación espacial, un planeta extraño, una casa), sino simbólico y existencial. Cada protagonista enfrenta una barrera infranqueable: la incomunicación (*The Wild Blue Yonder*), lo incomprensible (*Solaris*) o el autoritarismo (*El castillo de la pureza*).
2. **Estructura triádica (Deseo → Acción → Transformación):** En línea con Todorov, las tres historias se construyen mediante ciclos de deseo (de comprensión, de libertad, de redención) que inevitablemente chocan contra un límite estructural o metafísico, dando paso a una transformación ambigua o trágica.
3. **Narrativas circulares y repetitivas:** En todas, se da un retorno al punto de partida desde un lugar de pérdida: los astronautas regresan a una Tierra alterada (*The Wild Blue Yonder*), Kelvin permanece atrapado en la ilusión de Solaris (*Solaris*), y la familia de Gabriel escapa pero con las secuelas del encierro (*El castillo de la pureza*). Esto responde a lo que Todorov llama el movimiento entre tesis, antítesis y síntesis.
4. **Cine ensayo como forma:** Los tres filmes renuncian a una lógica narrativa clásica. Se acercan al ensayo visual, mezclando lo ficcional con lo documental (*Herzog*), lo filosófico con lo sensorial (*Tarkovski*) y lo social con lo simbólico (*Ripstein*).

Diferencias:

1. **Naturaleza del encierro:** Mientras *The Wild Blue Yonder* y *Solaris* se construyen sobre un aislamiento cósmico, especulativo y metafísico, *El castillo de la pureza* es profundamente terrenal, social y político. Herzog y Tarkovski usan el espacio exterior para hablar del interior humano; Ripstein usa el interior de una casa para hablar del exterior social.

2. **Narrador y punto de vista:** Herzog emplea un narrador explícito y alienígena que organiza el discurso desde su perspectiva marginal (visión "con" y "por detrás", según Todorov). Tarkovski, en cambio, nos sitúa dentro de la percepción subjetiva de Kelvin, casi sin voz narradora. Ripstein elimina cualquier narrador externo, dejando que la casa hable a través del espacio y la repetición visual.
3. **Forma del relato y discurso:** *The Wild Blue Yonder* se apoya en la alternancia e intercalación entre archivo y ficción, distorsionando el tiempo; *Solaris* manipula la duración a través de tomas prolongadas y bucles temporales; *El castillo de la pureza* opta por una linealidad opresiva, donde la repetición hace que el tiempo parezca inmóvil.

¿Por qué funcionan bien juntas?

Estas diferencias no restan cohesión a su conjunto, sino que lo enriquecen. Su potencia como tríptico narrativo radica en que cada una explora el aislamiento desde una lente distinta —cósmica, psicológica, social— pero con resonancias comunes: el deseo insatisfecho, la fractura del orden, y la imposibilidad de una redención plena.

Desde Todorov, podríamos decir que forman un macro-relato donde lo humano se enfrenta a lo irremediable, repitiendo fallos sin poder salir del ciclo de la historia. Las reglas de oposición y derivación, tan claras en cada relato, encuentran eco entre ellas: el parecer de esperanza (colonización, amor, pureza) termina siendo un ser de fracaso (desolación, simulacro, opresión).

CONCLUSIÓN Y REFLEXIÓN FINAL

El presente proyecto ha demostrado que el cine ensayo ficcional constituye una poderosa herramienta para explorar el aislamiento social que surge después de una pérdida. Se evidenció cómo los elementos del cine de vanguardia, el cine experimental y el documental pueden integrarse con la ciencia ficción para crear obras que no sólo narran historias, sino que reflexionan profundamente sobre la experiencia del aislamiento.

Se identificaron múltiples recursos estilísticos y narrativos del cine vanguardista y de ciencia ficción que, al combinarse con el lenguaje introspectivo y filosófico del cine ensayo, permiten representar de manera simbólica y sensorial el aislamiento tras la pérdida. Así, el cine ensayo ficcional se convierte en un espacio de libertad creativa desde el cual se pueden expresar emociones y estados existenciales difíciles de abordar desde géneros más tradicionales.

Por otro lado, el cine ensayo, en su capacidad de subjetividad y reflexión, se revela como un medio empático y catártico. Permite que las personas que han atravesado una pérdida significativa encuentren resonancia en los relatos fílmicos, propiciando una reflexión emocional y filosófica que puede aportar comprensión, alivio y sentido en momentos de duelo.

Además, el cine ensayo, al adoptar estructuras narrativas no lineales y escenarios distópicos, facilita la comprensión del aislamiento desde una mirada futurista. Al representar estas experiencias en mundos alternativos, el cine permite proyectar angustias actuales en contextos que intensifican su carga simbólica, ayudando al espectador a reflexionar desde otra perspectiva sobre sus propias vivencias.

Por último, se reflexionó sobre el aislamiento tras una pérdida personal mediante el cine ensayo ficcional, se analizó cómo el cine ha abordado este fenómeno, se exploró el papel del lenguaje cinematográfico en la construcción de significados y se propició una reflexión profunda y crítica sobre esta experiencia humana universal.

Así, este trabajo confirma que el cine ensayo ficcional no sólo sirve para representar el aislamiento, sino que lo convierte en un acto poético de reconocimiento y visibilidad, proponiendo nuevas formas de comprendernos a nosotros mismos después de una pérdida; esto a través de un género cinematográfico muy poco explorado.

El aislamiento que sigue a una pérdida personal es, en esencia, un territorio inhóspito. A pesar de ser un tema universal, es personalmente diferente en cada uno de nosotros. Podemos retomar elementos del Dadaísmo como el “montaje no lineal” para reflejar algún desorden emocional como causa tras una pérdida. También se pueden mostrar objetos fuera de lugar o sonidos extraños que representen la confusión interna del personaje.

Del mismo modo, el surrealismo rompe con la lógica racional, y en el contexto del duelo, esto es clave: el tiempo se dilata, los recuerdos se mezclan con alucinaciones y lo real se confunde con lo deseado, así que podemos agregar aspectos que no sigan una lógica tradicional.

Esta combinación volvería tangible lo inexpresable: el aislamiento no sería solo físico, sino una ruptura de la realidad misma. Por otro lado, al usar elementos de ciencia ficción como universos paralelos, robots o escenarios futuristas, se puede plantear cómo alguien podría lidiar con su sufrimiento en un mundo totalmente distinto al suyo.

También la ficción podría permitirnos explorar el aislamiento desde otra perspectiva: con viajes en el tiempo, la sustitución de una persona con inteligencia artificial (para evadir el duelo y consecuencias de él).

El cine ensayo puede ser una herramienta de suma importancia para la reflexión en las personas que han llegado a experimentar una pérdida significativa personal, ya que permite explorar el duelo desde una perspectiva íntima y subjetiva. No sigue una estructura narrativa tradicional, por lo cual este tipo de cine abre espacio a la contemplación, al cuestionamiento y a la expresión emocional, además de reflejar cómo el duelo altera la percepción del tiempo.

A través de imágenes simbólicas, voces en off, archivos personales y ritmos pausados, el espectador presente puede reconocerse en las experiencias ajenas, resignificar su dolor y encontrar sentido en medio de la ausencia.

Así, el cine ensayo no ofrece respuestas cerradas, sino un lugar seguro para habitar el dolor y transformarlo en compasión. con su carácter híbrido, reflexivo y subjetivo puede convertirse en una herramienta terapéutica y catártica para quienes atraviesan un duelo, al ofrecer un espacio cinematográfico donde el dolor no se narra, si no se piensa y se habita. Algunos ejemplos son las películas de Sans Soleil (Chris Marker, 1983) o Tren de sombras (José Luis Guerín, 1997), las cuales trabajan con la memoria, el tiempo y la ausencia, logrando así que el espectador se identifique con los procesos de la pérdida.

El cine ensayo, al evitar respuestas sencillas, sirve como una clase de espejo emocional para aquellos individuos que atravesaron o atraviesan una pérdida. Su capacidad para mezclar lo filosófico con lo ficcional y ensayístico lo convierte en un medio adecuado para procesar, cuestionar y resignificar el dolor desde una perspectiva creativa.

Si, al ver el cine ensayo narrativamente hablando y, cuando se combina con una perspectiva futurista se convierte en una herramienta introspectiva para explorar el aislamiento post-pérdida, no como una metáfora, sino como un simulacro experiencial. Aquí cómo esta fusión redefine nuestra comprensión de la pérdida en la era digital.

A través de imágenes simbólicas o incluso ideas futuristas, el cine ensayo puede representar cómo alguien se siente perdido, lleno de recuerdos, con vacíos emocionales o tratando de reconstruirse después de lo que ha pasado.

En este sentido, el cine ensayo en términos futuristas, se convierte en una forma profunda y sensible de representar el aislamiento tras una pérdida. La película *Solaris* de Andrei Tarkovski es un claro ejemplo de cómo el cine puede abordar el aislamiento y la pérdida desde un enfoque introspectivo y con una mirada hacia el futuro. Aunque está enmarcada dentro del género de la ciencia ficción, su narrativa trasciende y va mucho más allá de lo tecnológico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATEHORTÚA, E. y URIBE, J. (2017). *La evolución del cine*. Disponible en:
<http://recursos.cumbresmedellin.edu.co/wp-content/uploads/2018/04/La-evoluci%C3%B3n-del-cine.pdf>
- BOWLBY, J. (1998) *Apego y pérdida: Vol. 3. Pérdida: Tristeza y depresión*. Libros básicos
- BOWLBY, J. (2014). *Vínculos afectivos: formación, desarrollo y pérdida*. Google Books.
[https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=YZojEAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT5&dq=Teor%C3%ADa+del+Duelo+de+John+Bowlby+\(1980\)&ots=zb0KCntGws&sig=r7o5jci0m4mAyeVYwfGxowXUoHQ#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=YZojEAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT5&dq=Teor%C3%ADa+del+Duelo+de+John+Bowlby+(1980)&ots=zb0KCntGws&sig=r7o5jci0m4mAyeVYwfGxowXUoHQ#v=onepage&q&f=false)
- BRANDI, L. (1977). *El cine documental*. UNAM. Disponible en:
http://rmcps.unam.mx/wp-content/uploads/articulos/079_15_cine_leon.pdf
- BRETON, A. (1924) *Manifiesto del surrealismo*. Francia.
- BROWN, V. (2021). *Isolation and mental health: thinking outside the box*. De *National Library of Medicine*. Disponible en:
<https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC8149428/>
- CAYCEDO, M. L., (2007). “La muerte en la cultura occidental: antropología de la muerte”. En *Revista Colombiana de Psiquiatría*, 36(2), pp. 332-339. Disponible en:
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80636212>
- Centro de Psicología Integral MC (2024) *Las 5 fases (o etapas) del duelo: la teoría de Kübler-Ross*. Disponible en:
<https://centrodepsicologiaintegral.com/las-5-fases-o-etapas-del-duelo-la-teoria-de-kubler-ross/>
- CONTRERAS, R. (2016). “Aislamiento geográfico.” En *La Guía*. Disponible en:
<https://biologia.laguia2000.com/genetica/aislamiento-geografico>
- De Salud Psicólogos* (2018). *El Aislamiento Social*. Disponible en:
<https://desaludpsicologos.es/problemas/problemas-con-las-relaciones-sociales/aislamiento-social/>
- DGIRE. (s. f.). *Las etapas y las tareas del duelo*. Disponible en:
https://www.dgire.unam.mx/contenido_wp/documentos/bienestar-emocional/etapas.html
- FERNÁNDEZ, A. (2017). *El surrealismo y su impacto en el cine y otros medios audiovisuales*. Universidad de Valladolid. Disponible en:
<https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/24808/TFG-N.%20736.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- FERNÁNDEZ, M. (2007). “El ensayo en la tradición del cine de vanguardia”. En *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, pp. 158-177.
- GOMPERT, W. (2013) *¿Qué estás mirando?: 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*.

- KESSLER, R. C. (2003). "The effects of social support on mental health." En *Social support and mental health*, pp. 247-267.
- MONETA, M. E. (2014). "Apego y pérdida: redescubriendo a John Bowlby". *Revista Chilena de Pediatría*, 85(3), pp. 265–268. Disponible en:
<https://doi.org/10.4067/s0370-41062014000300001>
- OMS (2023) *La OMS pone en marcha una comisión para fomentar la conexión social*.
 Disponible en:
<https://www.who.int/es/news/item/15-11-2023-who-launches-commission-to-foster-social-connection>
- OpenAI. (2024). Respuesta generada por ChatGPT el 16 de octubre del 2024.
- OpenAI. (2025). Respuesta generada por ChatGPT el 12 de enero de 2025
- PALOMO, M. (2020). "Perspectivas antropológicas de la sociedad postcovid." En *Nodos del conocimiento*. Disponible en:
<https://2020.nodos.org/ponencia/perspectivas-antropologicas-de-la-sociedad-postcovid/>
- PATÍÑO, D. (2022) *Duelo por pérdida de un familiar en tiempos de COVID-19: una narrativa de dos vivencias*. Disponible en:
<https://revistas.uniminuto.edu/index.php/Pers/article/view/2991/3056>
- PACHECO BORRELLA, G. (2012). *Perspectiva antropológica y psicosocial de la muerte y el duelo*. *Cultura De Los Cuidados*, (14), 27–43.
<https://doi.org/10.14198/cuid.2003.14.05>
- RICHTER, H. (2007). "El ensayo filmico. Una nueva forma de la película documental". En *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, pp. 186-191.
- RESERVED, E. M. S.-. A. R. (s. f.). *Cine documental*.
<https://educomunicacion.es/cineyeducacion/cinedocumental.htm>
- RIVAS, C. (s.f.) *El aislamiento después de una pérdida*. (2021, julio 14). Disponible en:
<https://blog.funeralis.mx/doliente/el-aislamiento-despues-de-una-perdida/>
- RODRIGUEZ, X. (2023). *¿Qué es el cine experimental? La guía definitiva para entender este género*. Treintaycinco. Disponible en:
<https://35mm.es/que-es-cine-experimental/>
- SHAFFER, T. (1972) "Bereavement: Studies of Grief in Adult Life by Colin Murray Parkes". *Kentucky Law Journal*: Vol. 61: Artículo 8.
- TELOTTE, J. (2002). *El cine de ciencia ficción*. Ediciones AKAL. Disponible en:
https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=0LVCo62m9-IC&oi=fnd&pg=PA11&dq=definicion+de+ciencia+ficcio&ots=UckeDfXLx-&sig=rXGPPVc7OSdnmJnt9FvD_oPMXvU#v=onepage&q&f=false
- VIVARES, J. (2016). *El cine documental*. Disponible en:
https://ismjh.com/TrabajosAcademicos/El_Cine_Documental.pdf

We School (2023). *¿Cuál es el impacto de la ciencia ficción en la literatura?*. Disponible en:
<https://we-school.es/cual-es-el-impacto-de-la-ciencia-ficcion-en-la-literatura/>

Filmografía

HERZOG, W. (Director). (2005). *The Wild Blue Yonder* [Película]. Werner Herzog Filmproduktion; West Park Productions.

RIPSTEIN, A. (Director). (1973). *El castillo de la pureza* [Película]. Estudios Churubusco.

STEYERL, H. (Director). (2013). *Cómo no ser visto: Un archivo* .MOV didáctico y educativo.

TARKOVSKI, A. (Director). (1972). *Solaris* [Película]. Mosfilm; Chetvyortoe Tvorcheskoe; Obedinenie.