

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades
División de Estudios Políticos y Sociales
Departamento de Sociología

LICENCIATURA EN SOCIOLOGÍA



LA REPRESENTACIÓN DEL AMOR EN LAS RELACIONES DE PAREJA EN EL FILME *NUESTRO TIEMPO* (2018) DEL DIRECTOR CARLOS REYGADAS*

Tesis que para obtener el grado de Licenciado en Sociología presenta
SALVADOR IVÁN LUPERCIO MADERO

Directora de Tesis
Dra. Zeyda Isabel Rodríguez Morales

Guadalajara, Jalisco
Octubre de 2019

* Este trabajo fue desarrollado con apoyo del CONACYT, en el cual me desempeñé como becario del Grupo de Investigación responsable del proyecto titulado *Intimidad y relaciones de pareja en la región centro-occidente del México contemporáneo: desafíos socioculturales*, con número: 245227/CB284023 el cual fue aprobado en la convocatoria Ciencia Básica-2016-01

Dra. Alicia Torres
Presidenta del Comité de Titulación de la Licenciatura en Sociología
Departamento de Sociología
CUCSH

Asunto: Aprobación Tesis

Estimada Dra. Torres:

Con base en los lineamientos del Reglamento de Titulación de la Universidad de Guadalajara para la Licenciatura en Sociología, extiendo a Usted esta carta de **Aprobación de la Tesis** del C. Salvador Iván Lupercio Madero (código 215227303), titulada “La representación del amor en las relaciones de pareja en el filme *Nuestro tiempo* (2018) del director Carlos Reygadas”. Desde mi punto de vista el trabajo posee las características necesarias para ser defendida en su examen de grado.

La propuesta de profesores para la conformación del jurado es la siguiente:

Dra. Fabiola Alcalá Anguiano: Lectora (f.alcala79@gmail.com)

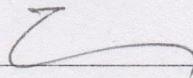
Dr. Álvaro Fernández Reyes: Lector (delfosfera@hotmail.com)

Dr. Ignacio Mireles Rangel (imireles76@hotmail.com) (Sinodal por confirmar)

Agradeciendo la atención a la presente, le envío un cordial saludo.

Guadalajara, Jalisco a 21 de octubre de 2019.

ATENTAMENTE



Dra. Zeyda Isabel Rodríguez Morales

Directora de Tesis

**LA REPRESENTACIÓN DEL AMOR EN LAS RELACIONES DE
PAREJA EN EL FILME *NUESTRO TIEMPO* (2018) DEL DIRECTOR
CARLOS REYGADAS**

Salvador Iván Lupercio Madero

Agradezco a la Universidad de Guadalajara, por haber hecho posible el que haya podido realizar mis estudios de licenciatura. De igual manera, a todas las y los ciudadanos mexicanos que, por medio del CONACYT, me permitieron llevar a cabo este trabajo de tesis.

Muy especialmente agradezco a Zeyda Rodríguez por su confianza y su valiosa orientación, pero sobre todo por su siempre constante enseñanza; ella no sólo fungió como mi directora de tesis, sino que le ha brindado una nueva dimensión a mi carrera, te estoy infinitamente agradecido.

Aprecio el apoyo por parte de los lectores y sinodales que participaron en la evaluación de este trabajo: la Dra. Fabiola Alcalá, y los Dres. Álvaro Fernández e Ignacio Mireles.

Principalmente, quiero agradecer a mis padres, Magdalena Madero y José Lupercio, por el enorme apoyo, cariño, paciencia, pero ante todo por la libertad que me han brindado a lo largo de la vida, sin los dos no hubiera sido posible haber terminado mis estudios; de alguna manera u otra, ellos siempre me han preparado para entender los temas de los que este trabajo trata. También dedico este trabajo a mis hermanos Pepe y Oscar, por su real apoyo y compañía. Y por supuesto, a Ninfa Madera, en dondequiera que esté...

Quiero agradecer a todos mis amigos de la universidad, particularmente a Américo Caballero, como siempre he dicho: “el Messi de nuestra generación”; a Damián Carmona, por su gran vitalidad; a Jesús Castillo y Ana Garabito por su compañía; a Rubí Duran, Carola Galindo y a Johana Ramírez (gracias por todos los libros); a Andrea Cervantes, por el “Amodio” que siempre nos profesamos; y muy en especial a mi gran amigo Alejandro Gutag, quien quizá desde nuestra primera plática ya me hablaba de una película llamada *Japón*. Finalmente, a todos mis profesores y amigos del programa JOBS de la UDG, sin duda, ellos han sido un bastón para el corazón.

Finalmente, dedico este trabajo a Ikal Lumasi, un Sísifo candoroso...

Iván Lupercio, noviembre 2019

Contenido

Introducción: Amor y cine	8
El cine como creador de representaciones	8
Semblanza y selección del objeto de estudio.....	13
El director	13
El cine de Carlos Reygadas	14
a) <i>Japón</i>	16
b) <i>Batalla en el cielo</i>	16
c) <i>Luz silenciosa</i>	18
d) <i>Post tenebras lux</i>	19
e) <i>Nuestro tiempo</i>	20
Justificación y preguntas de investigación	21
Capítulo 1: Acercamientos analíticos a la obra de Carlos Reygadas	26
Singularidades del cine de Carlos Reygadas	28
Cine de autor, cine poético: el intento de tipificar el cine de Reygadas	32
Dicotomías en el cine de Carlos Reygadas	35
a) La ciudad y el campo	35
b) Lo religioso y lo profano	37
c) Vida y muerte	38
d) Las dicotomías de lo social	39
Análisis desde el enfoque de la sexualidad y el género en el cine de Reygadas	42
a) Sexualidad: El sexo en el cine de Reygadas ¿belleza o provocación?	42
b) Género: lo masculino y lo femenino en la obra de Carlos Reygadas	46
Conclusiones	49
Capítulo 2: El amor y las relaciones de pareja: aproximación teórica	51
Contextualización histórica del amor	52
a) Antecedentes del amor en occidente	53
b) El amor cortés	55
c) El amor romántico	57
d) El amor contemporáneo	59
Las relaciones de pareja	69
a) Sexualidad	72
b) Género	74

c) Roles de género y maternidad	77
d) Infidelidad, relaciones abiertas y poliamorosas	83
Capítulo 3: Acercamiento metodológico	87
Abordajes del análisis cinematográfico	88
Organización de elementos a analizar	90
Criterios de validez del análisis cinematográfico	95
Capítulo 4: Análisis de <i>Nuestro Tiempo</i>	97
Contexto general del filme <i>Nuestro tiempo</i>	101
Argumento	105
Contextualización: los entornos de producción y recepción	108
a) Entorno de producción	108
b) Entorno de recepción	111
Formulación icónica de los recursos expresivos	114
Musicalización	125
Análisis narrativo	125
a) Análisis de secuencias y escenas donde aparece la sexualidad	126
b) Análisis de secuencias y escenas donde aparecen roles de género	131
1. Esther	131
2. Juan	133
c) Análisis de secuencias y escenas donde aparece la infidelidad, las relaciones abiertas y el poliamor	136
Capítulo 5: Los conceptos como herramientas para pensar	145
a) Sexualidad	145
b) Roles de género y maternidad	149
c) Infidelidad y relaciones abiertas	153
Conclusiones	157
El amor entre Juan y Esther	157

Anexos	162
Anexo 1	162
Cuadro 1. Segmentación sintagmática en secuencias y escenas	162
Cuadro 2. Estratificación de la estructura sintagmática	168
Anexo 2	176
2.1 Esther conversando con Phil por mensajes de texto de celular en el concierto de orquesta (escena 20)	176
2.2 Voz en off de Niña (escena 40)	176
2.3 Respuesta de Phil a Juan por correo electrónico (escena 41)	177
2.4 Carta de Juan a Phil (escena 42).....	179
2.5 Carta de Esther a Juan, leída por ella en voz en off (escena 51).....	182
2.6 Correspondencia en voz en off entre Juan y Phil (escena 53).....	185
2.7 Voz en off de niña, cuando Juan está en casa de su amigo Pablo (escena 61)	186
2.8 Carta de Juan a Esther, en voz en off de Juan (escena 65).....	187
 Bibliografía	 188

Introducción: Amor y cine

El cine como creador de representaciones

La representación amorosa en el cine ha estado presente prácticamente desde las primeras exhibiciones fílmicas de la historia. Si bien a finales del siglo XIX la literatura era una de las manifestaciones artísticas que más impacto tenía en el imaginario social, proyectando diversas representaciones para asimilar el amor en pareja, no cabe duda que el cine a lo largo del siglo XX tomó una inusitada relevancia que lo posiciona como una de las mayores opciones de entretenimiento social, con todo el impacto cultural que esto implica.

La codificación cinematográfica, al menos en el cine popular derivado del *Studio System*¹, se ha caracterizado por la aglomeración de elementos de otras manifestaciones artísticas. Ya sea con Louis Le Prince y *La escena del jardín de Roundhay*, o con los hermanos Lumière y su *Salida de los obreros de la fábrica*, en su inicio el cine no aspiraba a nada más que documentar situaciones de lo más cotidianas, pero algunos pioneros como George Méliès comenzaron a incluir la ficción en este nuevo dispositivo, con una narrativa derivada de la literatura, muchos elementos del teatro, además de la musicalización de los filmes; esta

¹El *Studio System* o el Sistema Estudio, se refiere a un modelo estructural de la industria cinematográfica estadounidense, el cual se basa en conceptos de: estudios, géneros y estrellas. María Hernández (2016) menciona que este sistema nace de la necesidad de las empresas de mejorar las ganancias, además de controlar la cadena comercial de los filmes (producción, distribución y exhibición). Agrega que el *Studio System* “puso a punto un modo productivo muy sofisticado que, en la escala de una gran industria, acompañó las décadas de hegemonía mundial de esta manera de hacer cine” (Hernández, 2016, pp. 11-12). Para una definición puntual de las características del Sistema Estudio, véase “La evolución de las actitudes del héroe en el cine de Hollywood: percepción de psicología del espectador”, de María Hernández pp. 10-27.

incorporación de elementos de otras artes puso en cuestión por mucho tiempo la relevancia del cine como un arte consolidado en sí mismo.

Si la literatura de inicios del siglo XIX con novelas, como *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen, *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë, y *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, ayudó a que el amor romántico se instalara en el imaginario de la sociedad, el cine, a finales de ese siglo e inicios del XX, hizo lo propio². Desde escenas como *El beso* (*The Kiss*, 1896) de William Heise, pasando por películas como *La lucha del amor a través de los tiempos* (*Intolerance*, 1916) de D.W. Griffith, o *Sangre y arena* (*Blood and Sand*, 1922) de Fred Niblo, instauraron el imaginario romántico en el cine, el cual se continúa representando, en gran medida, a través de los filmes que están en cartelera cada fin de semana.

Con el crecimiento de la industria cultural y sus productos destinados a mercados de consumo en donde se forja la cultura de masas, el cine, sobre todo a partir del *Studio system* en Hollywood, se convierte en un verdadero negocio lucrativo, en donde el discurso amoroso tiene un lugar muy especial, en el que esta lógica comercial pretende ser la proyección de la mayor cantidad de espectadores. Es necesario tener en cuenta que, como señala Del Prado (2017), a diferencia de otras manifestaciones artísticas, en el cine, las funciones de producción, distribución y exhibición son elementales, ya que determinan el sentido empresarial e industrial de la obra cinematográfica.

Sin embargo, a mediados de los años cincuenta, cuando todavía el cine era considerado por muchos como un arte menor, algunos críticos y cineastas que escribían en la revista francesa

²La autora Coral Herrera (2010) menciona respecto al amor en el cine que: “El romanticismo es un producto de la cultura patriarcal. Es un fenómeno que comenzó en el XIX con la venta masiva de novelas románticas y que consolidó el cine de Hollywood, y ahora también la industria de Bollywood. Se ha expandido por todo el planeta, como una epidemia cultural” (Herrera, 2010, 19 de mayo).

Cahiers du Cinéma, reconocían ciertos elementos que eran reiterativos en los filmes de determinados directores, y a partir de éstos realizaban teorías alrededor de estas películas, lo cual derivó en una especie de culto a estos creadores, similar a como se hacía en otras manifestaciones artísticas (Sanderson, 2005).

Si la industria cinematográfica había desarrollado un sistema de géneros³, para que los espectadores vieran satisfechas sus expectativas sobre un filme, en contraposición en este periodo, y de la mano de la mencionada revista, la figura del director comenzó a tomar relevancia por la originalidad que iba plasmando en su obra, alejándose de la convencionalidad de los géneros establecidos.

A partir de este replanteamiento de la figura del director, es donde se formaliza el concepto de *cine de autor*⁴. Es necesario tener en cuenta que este concepto tiene muchos detractores, como menciona Sanderson (2005), en el sentido de que el cine necesita de un aparato social amplio para su creación (director de fotografía, guionista, diseñador de sonido, etc.), pese a que la reiteración de elementos y/o recursos cinematográficos sí puedan estar en estrecha relación con un director en particular. Sin embargo, esta noción también se ha ido acuñando en el desarrollo del cine hacia su definición como manifestación artística. Esta relativa libertad creativa del director permitió abordar de manera diferente temáticas que tenían una codificación sumamente marcada, la cual se refleja en los géneros cinematográficos.

³Por ejemplo, géneros como: terror, musicales, drama, comedia, etc.

⁴El *cine de autor* suele referirse a: “aquellos films dirigidos lejos de los grandes estudios y las imponentes producciones que merman las decisiones y el contenido final y (exclusivamente) personal del producto por parte de su director, que suele ser siempre autor del guion. Se trata de películas en las que se ven reflejadas la personalidad y los rasgos propios de su director mediante una estética, que van más allá de lo puramente visual y que saben expedir un mensaje. Es aquí donde se empieza a reflexionar el siempre difícil concepto de estilo cinematográfico” (López, 2013, pp. 4-5).

El cine de determinado país, se podría decir, es parte de la realidad social de éste, por estar construido en esa cultura particular. Una película contiene una parte de la cosmovisión, en menor o mayor grado, con que una sociedad se identifica y se diferencia de otras. Es así que el análisis cinematográfico, desde un enfoque sociológico, da pauta para comprender ciertos elementos del contexto de esa sociedad en la que fue producido un filme.

Diversos autores han realizado análisis desde las ciencias sociales, por ejemplo, para Siegfried Kracauer, en el contenido de una película lo más importante es la sintonía con la realidad y la representación que se hace de la realidad en ésta, es decir, la estudia como un reflejo de la realidad. En cambio, para Edgar Morin, el cine no es solo una réplica de la realidad, sino que tiene también una dimensión imaginaria desde la cual se puede observar la realidad, es decir, para Morin, las propiedades que aparentemente son de la imagen, en realidad se complementan con la subjetividad del público, lo que éstos depositan a la imagen y lo que ésta les devuelve.

Si bien estos enfoques tienen sus diferencias en su acercamiento analítico, se puede decir que el enfoque sociológico no pretende buscar en un film un reflejo fiel de la realidad; no se habla de “realidad” en sentido estricto, se habla de impresiones de la realidad. Ningún producto cultural podría articular la total complejidad de la realidad social. En el análisis sociológico de un film se trabaja con ciertas percepciones y perspectivas de una representación específica que se manifiestan dentro de determinado objeto de estudio, ya que sería imposible ocuparse de todos los aspectos que se engloban en una película.

Es cierto que gran parte del cine gira alrededor de la ficción, y que, en muchos casos, intenta reflejar y fijar cierta postura sobre la realidad. En un film se llega a crear imaginarios y conferir sentido a ciertos aspectos de una sociedad determinada. En este sentido, y muy

puntualmente desde el análisis cinematográfico feminista⁵, por mencionar un ejemplo, existe una enorme cantidad de trabajos que señalan cómo a través del cine, se ha ido forjando la representación del amor, y por ende, el rol de la mujer en la pareja, particularmente en occidente.

Desde mi perspectiva, en el actual panorama del cine realizado por directores mexicanos, muchos de estos dan protagonismo a la representación del amor en las relaciones de pareja⁶, sin embargo, es Carlos Reygadas quien, desde su primer filme hasta el último, ha ido centrando en paulatino aumento su obra en conceptos que se vinculan dentro de la esfera de lo amoroso, particularmente en su más reciente trabajo de 2018, *Nuestro Tiempo*.

En esta cinta, el director plasma el desgaste y el agobio de un matrimonio, en donde se puede observar el impacto de los cambios de roles de género en la sociedad mexicana al interior del hogar, alejándose aparentemente del idealizado amor romántico que en gran parte sustentaba la unión de pareja. En general, los filmes de Reygadas resultan adecuados para el análisis sociológico, ya que si bien intenta mantener concordancia con la realidad y la representación que hace de esta, en algunas entrevistas ha hecho hincapié en lo importante de la dimensión imaginaria, en la que el espectador deposita lo que quiere o puede en la “vasija”⁷.

⁵Véase: Laura Mulvey “Placer visual y cine narrativo”; Pilar Aguilar Carrasco “¿Somos las mujeres de cine?”; Marta Fernández Morales “Miradas en resistencia: guía didáctica para el análisis feminista del cine contemporáneo”; Victoria Ferrer Pérez y Esperanza Bosch Fiol “Del amor romántico a la violencia de género”; Pedro Sangro y Juan F. Plaza “La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos”; entre muchos más.

⁶ Por mencionar algunos filmes: *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu; *La forma del agua* de Guillermo del Toro, o *Y tú mamá también* de Alfonso Cuarón, entre muchos otros.

⁷En entrevista con la crítica de cine española Paula Arantzazu, el director menciona: “Las películas son vasijas que cada uno llena de contenido. Mi cine no es unidireccional y permite, con ello, muchas interpretaciones...” (Reygadas, comunicación personal, 21/06/2019)

Por lo expuesto, y por otras razones que se irán mostrando a lo largo del trabajo, esta investigación toma como objeto de estudio el filme *Nuestro tiempo*, de Carlos Reygadas, principalmente por la centralidad que se da en éste al amor dentro de las relaciones de pareja, particularmente en el matrimonio. A continuación, se presenta una breve semblanza general sobre este cineasta y su obra.

Semblanza y selección del objeto de estudio

El director

Carlos Reygadas (Ciudad de México, 1971) es un director de cine mexicano, quien se ha destacado por ganar en el 2012 el Premio al Mejor Director en el Festival de Cannes, con su película *Post Tenebras Lux*. Reygadas estudió Derecho en la Ciudad de México, desempeñándose después en el Derecho Internacional; sin embargo, aunque señala que disfrutó el tiempo en que ejerció su carrera, en diversas ocasiones ha mencionado que eligió ésta por no tener claro el panorama de su futuro.

Su acercamiento al cine fue tardío, ya que durante su adolescencia no había televisión en su hogar. Esta situación el director la consideró una ventaja, ya que sostiene que gracias a esto se alejó del convencionalismo del cine de masas, por lo cual argumenta que, aprendió a hacer cine mientras lo observaba.

En 1998 se traslada a Bélgica y en 1999 comienza a realizar sus primeros cortometrajes: *Prisonniers*, *Oiseaux* y *Maxhumain*. Su ópera prima en el año 2000 es *Japón*, lanzada por medio de su propia productora *No Dream Cinema*, siendo presentada en el Festival de Róterdam. Su segundo filme, llamado *Batalla en el Cielo*, se trata de una coproducción mexicana-francobelga, estrenada en la Selección Oficial en Competencia, en el Festival de

Cannes en 2005. En 2007, lanza *Luz Silenciosa*, la cual ganó el Premio del Jurado en Cannes. La mencionada *Post Tenebras Lux* de 2012, es una producción entre México, Francia, Alemania y Holanda. Su último largometraje, lanzado en 2018, es *Nuestro Tiempo*, la cual fue nominada al León de Oro en el Festival de Venecia.

Reygadas ha mencionado que su proceso creativo le lleva a realizar una película en promedio cada tres a cinco años, ya que todo el proceso, desde la escritura del guion, así como la parte administrativa, es realizada por él mismo. En parte esto se debe a que tiene que alternar su actividad de autor cinematográfico, con actividades del campo, que van desde trabajos agrícolas, así como de ganado, ya que el director lleva una vida bucólica con su familia, en la localidad de Tepoztlán, al sur de México.

Actualmente el director continúa presentando y haciendo promoción de su último filme en algunos lugares de Europa. Además, ya se encuentra realizando el guion de una nueva película, sin embargo, no ha dado el menor detalle tanto de la trama, así tampoco una fecha de estreno.

El cine de Carlos Reygadas

Por lo expuesto anteriormente, respecto a la gran recepción de sus filmes en importantes festivales, se puede mencionar que el cine de Reygadas tiene un gran reconocimiento en los círculos cinéfilos. Así también, se puede contar como uno de los directores contemporáneos de cine mexicano más exitosos, aunque también quizá el más polémico, tanto por las temáticas de sus filmes, así como por el uso del lenguaje cinematográfico que utiliza, el cual se aleja de los convencionalismos técnicos de la tradición cinematográfica preponderante,

caracterizado por aspectos como la exposición de personajes, la exposición de motivos, relaciones de causa y efecto, y la inclusión de escenas que solamente tengan alguna función en la historia, por mencionar algunos.

En el cine de Reygadas estos elementos son reinventados o simplemente descartados, lo que hace que su obra pueda ser desconcertante, cuando más, rechazada por el público. Es importante señalar que en ningún filme del director aparecen actores profesionales; Reygadas busca características que él imaginó para el personaje en personas de la vida real, y cuando encuentra a alguien que pueda representar el papel que desea proyectar, les ofrece trabajar en sus películas.

En todas las cintas de este director temas como el amor, la familia, el adulterio y los conflictos internos de un hombre con expectativas titubeantes, son una constante. Dentro de estos filmes, en unos más incisivamente que en otros, el desgarramiento entre el amor y el deber, la monogamia, el matrimonio, las prohibiciones sociales son los detonantes de la trama, en donde la búsqueda de afecto y el remordimiento suelen ser el punto culminante de la historia.

Cuando menos en cuatro de sus filmes, la trama gira alrededor de relaciones de pareja (en su mayoría matrimonios) que viven en entornos rurales, aunque sumamente vinculados con la ciudad⁸. Ahí se muestran las dificultades que presentan los personajes en su desenvolvimiento cotidiano, con una constante tensión emocional y sexual, que repercute en el desenvolvimiento conyugal. Lo expuesto hasta ahora evidencia en parte la importancia que concede Reygadas a estos temas, y que sin duda han ido tomando mayor relevancia conforme se revisa cronológicamente la obra en cuestión.

⁸Sólo en el caso de *Luz Silenciosa*, el entorno es enteramente rural y en *Batalla en el cielo* es urbano.

A continuación, presento una breve sinopsis de cada uno de los cinco filmes de Reygadas, tratando de delinear los aspectos subrayados en los párrafos anteriores.

a) Japón

En *Japón*⁹, un hombre (Alejandro Ferretis), del cual nunca sabemos su nombre, tras una larga secuencia inicial, sale de la Ciudad de México hacia el campo mexicano, con la única finalidad de suicidarse. En lo que organiza los preparativos de su muerte, el Hombre se hospeda en la desvencijada casa de una vieja viuda, Ascen (Magdalena Flores).

Si bien al llegar el pueblo, el hombre se puede observar en un pronunciado letargo, conforme va pasando tiempo en casa de Ascen, el hombre tiene una especie de revitalización. Al ser testigo de las amenazas del sobrino de la anciana, Juan Luis (Martín Serrano), quien tiene intenciones de derrumbar el hogar, en el Hombre se comienza a dar un despertar sexual, de la mano de nuevos deseos de vivir.

En determinado momento el Hombre pide a Ascen que tenga sexo con él, a lo que la anciana accede. Este es el punto en el que el hombre revitalizado regresa a la vida, solo para observar como todo es destruido: tanto la casa, así como la anciana Ascen, perecen.

b) Batalla en el cielo

*Batalla en el Cielo*¹⁰, se centra en Marcos (Marcos Hernández), un chofer que junto a su esposa (Berta Ruiz), secuestran al bebé de su cuñada, pero en el inter de que el rescate sea pagado, la niña muere. Marcos se hunde en un estado de arrepentimiento que le lleva a

⁹Reygadas, C; Romandía. (productores). Reygadas, C. (Director). (2005). *Japón* (Cinta cinematográfica). Países: México, Noruega, España y Alemania.

¹⁰Bober, P; Reygadas, C; Romandía, J; Marian S. (productores). Reygadas, C. (Director). (2005). *Batalla en el Cielo* (Cinta cinematográfica). Países: México, Bélgica, Francia y Alemania.

confesarle su secreto a Ana (Anapola Mushkadiz), la hija de su jefe, quien le dice que debe entregarse a las autoridades.

La historia transcurre en un fin de semana en la Ciudad de México, en donde todo inicia con una llamada, cuando su esposa le informa a Marcos que la bebé ha muerto. En el curso del día Marcos va a recoger al aeropuerto a Ana, quien a lo largo del camino sostiene una llamada con Jaime (David Bornstein), un joven con quien se puede interpretar mantiene una relación; gracias a la plática que entabla por teléfono, Ana deja entrever su cosmovisión y estilo de vida.

Pese a que Ana pertenece a la clase alta, esta se emplea como prostituta en una boutique de servicios sexuales. Uno de los momentos más significativos del filme, es cuando Marcos y Ana sostienen relaciones sexuales. Sin embargo, más adelante Marcos asesinará a Ana en su departamento, y en un estado de turbación, se une a la peregrinación de la Virgen de Guadalupe (entre el 11 y 12 de diciembre), en donde de rodillas llegará al epicentro de la celebración; dentro de la Basílica de Guadalupe, en donde finaliza el filme, Marcos muere.

La película se destaca por una crudeza remarcada, lo que será una constante en las siguientes películas de Reygadas. El realismo que se experimenta en este filme tiene como objetivo contraponerse a cualquier ficción maquillada con la que no es posible sentir un atisbo de realismo. El autor menciona que en *Batalla en el Cielo* “*hay tensión social, étnica, religiosa, económica, existencial... pero en cuarto nivel, hay un deseo de estar mejor, de respeto y de vida*” (Reygadas, comunicación personal, 14/10/ 2005).

c) Luz Silenciosa

El filme *Luz Silenciosa*¹¹ es una historia que transcurre en una comunidad menonita en el estado de Chihuahua, hablada totalmente en *plautdietsch*¹², en donde uno de los habitantes, Johan (Cornelio Wall Fehr), ha estado manteniendo una relación de adulterio con Marianne (Maria Pankratz), a sabiendas de su esposa Esther (Miriam Toews), con quien tiene siete hijos.

Johan confía su secreto a su amigo Zacarías (Jacobo Klassen) y a su padre (Peter Wall), quien además de granjero, es el predicador de la comunidad. Este último considera que el adulterio de su hijo es “trabajo del diablo”, sin embargo, Johan insiste en que tiene que descubrir cuál es la mujer a la que debe amar. Durante la charla que Johan sostiene con su padre, éste se sincera y le menciona que vivió una situación similar antes de casarse, pero tomó la decisión correcta, en su opinión, de permanecer con su familia. En la parte final de la conversación, su padre le dice a Johan: *“No quisiera estar en tus zapatos, pero también te envidio”*.

En determinado momento Esther muere a causa del dolor emocional que le provoca la infidelidad de Johan. En el velorio, frente a toda la familia de la difunta y la de del esposo, aparece Marianne, quien entra en la habitación en donde está el cuerpo inerte en el féretro, se inclina hacia el rostro pálido y lo besa en los labios, lo cual provoca la resurrección de Esther.

Los menonitas tienen su propio sistema de educación, además de un particular régimen de libertades civiles. Algunos sectores más ortodoxos que otros, eligen vivir aislados de la

¹¹Reygadas, C; Romandía, J. (productores). Reygadas, C. (Director). (2007). *Luz Silenciosa* (Cinta cinematográfica). Países: México, Francia y Holanda.

¹²Es un dialecto hablado por los menonitas. Se trata de un dialecto alemán bajo, perteneciente al grupo germánico de la familia indoeuropea.

tecnología, además de considerar como algo maligno la reproducción de la imagen humana, por ejemplo, el aparecer en una película.

Es importante señalar que pese a tener información suficiente para estereotipar a los ojos del espectador, o hacer prototípica la imagen del menonita, Reygadas mantiene su película al límite de la observación antropológica para la difusión cultural, y la lleva a representar un drama de amor y adulterio en el centro mismo en donde emana toda esa cosmovisión, que podría considerarse a nuestros ojos occidentales de rígida y estrecha.

Y sin embargo, la convierte en una historia de cómo un ser se enamora de otro y duda de si debe dejar de amar a quien ha estado a su lado por años. Nos vuelve el entorno lejano en cercano, bajo la máxima de la imposibilidad de poder mantener emocionalmente a la persona a la que amamos de la forma que deseáramos, de poseerla, y de tratar de recuperar un punto específico en el tiempo con ella. Esto es una constante en el cine de Reygadas.

d) Post Tenebras Lux

*Post Tenebras Lux*¹³ trata sobre el matrimonio de Juan (Adolfo Jiménez Castro) y Natalia (Nathalia Acevedo), una pareja que junto a sus dos hijos (Rut y Eleazar Reygadas), han decidido abandonar su vida en la ciudad, y se establecen en el campo de Tlaxcala. Este entorno rural, que en primera instancia se plantea idílico, se comienza a transformar y nos muestra la tensión que existe en la pareja, resentida por el hastío sexual y las responsabilidades intrínsecas de criar a dos niños pequeños, en un entorno que no termina de aceptarlos.

¹³Reygadas, C; Romandía, J; Labadie, J; Moretti, F. (Productores). Reygadas, C. (Director). *Post Tenebras Lux*. (Cinta cinematográfica). Países: México, Francia, Alemania y Países Bajos.

Juan cae en cama por la herida de bala que recibe del Siete (Willebaldo Torres), su empleado y amigo, quien estaba robando sus pertenencias cuando él y toda su familia estaban fuera de casa. Ahí comienza para Juan una reevaluación de lo vivido, en donde se hace una poco delineada transposición del tiempo en el filme, entre el pasado y las proyecciones que tiene el personaje del futuro.

El filme se concentra primordialmente en el amor en la pareja y la pérdida de la inocencia conforme se va creciendo. La cinta hace un claro acento en la contraposición entre la visión occidental de Juan y su familia, y la visión de los habitantes del pueblo, mayoritariamente de clase baja, que muestra un mestizaje que, si bien se ha dado en términos raciales, no ha terminado de concretarse del todo en una esfera sociocultural que brinde una igualdad de oportunidades.

e) Nuestro Tiempo

*Nuestro Tiempo*¹⁴ narra la historia de Juan (Carlos Reygadas), un poeta que administra, junto a su esposa Esther (Natalia López), un rancho de toros de lidia. La trama se centra en este matrimonio con tres hijos (Rut Reygadas, Eleazar Reygadas y Yago Martínez), el cual aparentemente, al inicio del filme, parece que vive una vida plena y sin contrariedades, incluso se llega a insinuar que en el vínculo de pareja hay una especie de trato consensuado para que éstos puedan tener relaciones sexuales fuera del matrimonio.

Todo esto cambia cuando Juan descubre que Esther le esconde los encuentros que está sosteniendo con Phil (Phil Burgers), un entrenador de caballos estadounidense que pasa de vez en cuando por el rancho de Juan. La complicación en el matrimonio no se da en si por

¹⁴Reygadas, C; Romandía, J. (productores). Reygadas, C. (Director). (2018). *Nuestro Tiempo*. (Cinta cinematográfica). Países: México, Francia, Alemania, Dinamarca y Suecia.

los encuentros sexuales que Esther mantiene con Phil, se dan porque Juan percibe que sobre todo hay una atracción emocional, lo que lo lleva a tomar una postura de acoso, espionaje y hasta de violencia emocional contra su esposa.

A lo largo del film asistimos al peregrinaje emocional de la pareja, en donde Juan exige a Natalia que defina sus sentimientos hacia él y hacia Phil; sin embargo, más que un asunto de infidelidad, la pesadumbre de Juan se deriva de la sensación de la pérdida de capacidad de poder evocar los mismos sentimientos en Esther al inicio de su relación. El film finaliza con la incertidumbre Juan, de si sus días con su esposa han de continuar o han terminado.

Es importante mencionar que tanto Reygadas y su esposa Natalia protagonizan el film, junto a sus dos hijos pequeños, Rut y Eleazar Reygadas. El director siempre ha negado cualquier aspecto biográfico o referencial a su vida privada en la trama.

Justificación y preguntas de investigación

Como se ha señalado en esta introducción, diversos enfoques señalan la relevancia de estudiar los productos culturales desde una perspectiva científico social, ya sea por contextualizar la trama que nos es presentada y ubicar ciertos elementos reiterativos en el texto cinematográfico, o por el determinado impacto que puede tener en algún sector de la sociedad.

Si la tradición cinematográfica estadounidense se ha impuesto globalmente, en donde los aspectos de producción, distribución y exhibición son determinantes para el enfoque empresarial e industrial de un producto terminado, es decir, si bajo esta lógica el manejo de la cadena comercial, la conceptualización de los géneros de cine y el uso de súper estrellas

en los filmes es elemental para el éxito, lo que se traduce en mayores ganancias, considero sumamente relevante acercarse analíticamente a los productos cinematográficos que se alejan de las reglas que predominan en el cine comercial.

El señalamiento anterior no se emite haciendo un juicio de valor respecto a que una forma de hacer cine tenga mayor o menor relevancia que otra, sino con la única finalidad de señalar que existen diferencias manifiestas. Si el cine Hollywoodense busca la identificación general *per se*, el analizar una cinta con libertad expresiva y creativa centrada en el director, puede develar algunos elementos para saber qué tan divergentes son algunas representaciones, en este caso, la del amor en las relaciones de pareja.

Aunque los filmes de Reygadas presenten elementos sumamente abstractos, lo que ha desatado diversas críticas a su trabajo, es de señalar que sí existe una historia suficientemente establecida en lo que respecta a las relaciones de parejas que aparecen en sus películas como para poder realizar un análisis centrándose en éstas. Reygadas ha contado con una gran aceptación y al mismo tiempo una enorme animadversión en los mismos círculos¹⁵, lo que se puede dar una idea de cómo pueden variar las interpretaciones de su obra.

No obstante, a pesar de que las tramas que protagonizan estos matrimonios a lo largo de su filmografía llegan a ser muy simples (una pareja secuestrando a un bebé, la infidelidad en una relación, problemas de comunicación en la pareja, o la pérdida de afinidad dentro del matrimonio), apoyadas de recursos cinematográficos y una estructuración completamente desafiante a la tradición cinematográfica predominante, provocan que su obra no pueda ser

¹⁵En el 2012, en la semana del Festival de Cannes, durante la proyección en el festival para los críticos y prensa de su cinta *Post Tenebras Lux*, el director recibió abucheos y algunas personas abandonaron la sala. Reygadas se dijo “muy halagado” por estas actitudes. Cabe mencionar que ese mismo fin de semana ganó el Premio al Mejor Director en ese mismo festival.

concluyente. Los finales de los filmes de Reygadas suelen ser abiertos y dejan libre la interpretación al espectador.

La cinta elegida para este análisis es *Nuestro Tiempo* (2018). La selección se sustenta principalmente por considerar que, en este filme, sobre cualquiera de los otros de este director, el amor en las relaciones de pareja funge como eje principal en la trama, en donde se podría hablar de cierto desenlace de una búsqueda a través de su trabajo, ya que, tanto en *Luz silenciosa*, *Post Tenebras Lux* y *Nuestro tiempo* se comparten evidentes reiteraciones.

Por mencionar algunas, por ejemplo: las tres son protagonizadas por matrimonios, los cuales están viviendo cierta inestabilidad emocional con sus parejas; los filmes son realizados en el campo, y en al menos dos casos, las parejas van de la ciudad al entorno bucólico con su familia, en una especie de búsqueda de serenidad; en dos de ellos, el detonante del conflicto en la pareja es la infidelidad; como guiño, Reygadas pone el nombre “Juan” a los tres protagonistas en cada filme, dando una especie de continuidad, si no en la trama, si en lo reiterado de sus elementos, entre otros aspectos más.

Sin embargo, sumando a los argumentos que sustentan la atención que se pone en este trabajo en *Nuestro Tiempo*, hasta el momento de redactar estas líneas, no fue posible encontrar un trabajo analítico que se centre en este filme; esta situación despierta la curiosidad académica, y por lo tanto este trabajo se justifica concretamente por pretender abonar en alguna medida al análisis de la obra de este director mexicano, y derivado de esto, al mismo tiempo aportar en alguna medida al análisis de las representaciones del amor en las relaciones de pareja en el cine contemporáneo.

Por lo planteado hasta el momento, esta investigación tiene como guía la siguiente pregunta general:

- ¿Cómo se representa el amor en las relaciones de pareja en el filme *Nuestro Tiempo* del director Carlos Reygadas?

De la cual se derivan otras específicas:

- ¿Cómo se representa la sexualidad en las relaciones de pareja en *Nuestro Tiempo*?
- ¿Cómo se representan los roles de género en la pareja protagonista?
- ¿Cómo se representa la fidelidad/infidelidad en el filme?

Expuesta así la pregunta general y las preguntas específicas, se puede señalar el objetivo que se busca completar en esta investigación. Este se centra en identificar las representaciones del amor en la película *Nuestro Tiempo* de Carlos Reygadas, a través de las categorías complementarias de: sexualidad, roles de género, fidelidad/infidelidad y el cuidado de los hijos en el matrimonio.

De esa manera, se plantea como hipótesis general que, en *Nuestro Tiempo* de Carlos Reygadas, el amor en la relación de pareja que protagoniza el filme se define por las dificultades de vivirlo dentro del matrimonio, cuando los aspectos tradicionales intrínsecos en éste, se ven enfrentados a prácticas modernas que redefinen el amor dentro de la pareja.

A su vez se propone que, la sexualidad dentro de la pareja de este filme se representa en una lucha de poder constante, lo que la vuelve conflictiva, tanto en aspectos estructurantes, así como simbólicos, es decir, la sexualidad vista como acto social y a partir de la cual se estructuran funciones, actividades económicas y sociales basadas en el sexo.

La representación de los roles de género en *Nuestro Tiempo* no corresponde a una visión tradicional en donde las conductas son estereotipadas culturalmente en identificar lo femenino con lo maternal y doméstico, y lo masculino con la vida pública. Por el contrario, en el filme se observa una constante lucha de la feminidad por establecerse en nuevos roles, tanto en ámbitos laborales, de cuidado de los hijos en el matrimonio, pero sobre todo emocionales y sexuales.

Finalmente, las situaciones de fidelidad/infidelidad en el matrimonio protagonista del filme, se representan dando una mayor importancia a la esfera emocional, que a los aspectos sexuales; la infidelidad dentro de la cinta se vincula con la insatisfacción emocional, pero que de trasfondo conlleva una búsqueda de satisfacción individual, y no en pareja.

Este trabajo de tesis se plantea detectar a través del lenguaje verbal, cómo Carlos Reygadas representa la sexualidad, los roles de género, el cuidado de los hijos y lo concerniente a fidelidad o infidelidad en las relaciones de parejas, ya que en buena parte estos conceptos fungen como constituyentes del amor entre los protagonistas en su película *Nuestro Tiempo*.

Este estudio se elabora desde una metodología que permita la segmentación del filme, rescatando algunos elementos del lenguaje cinematográfico, pero centrándose en lo que hay de fondo de este, es decir, exponiendo estructuras narrativas del filme, analizando a los protagonistas que conforman la pareja, a partir de la temática a la que son expuestos dentro del filme, para la extracción de los fragmentos que me permitan corroborar la hipótesis planteada.

Capítulo 1: Acercamientos analíticos a la obra de Carlos Reygadas

En el presente capítulo pretendo realizar una revisión general de algunos trabajos desde diferentes enfoques académicos en torno al análisis de los filmes del director mexicano Carlos Reygadas. El primer largometraje de este cineasta se presentó en el año 2002 (*Japón*), y la elaboración de los trabajos aquí consultados se concentran principalmente en la segunda década del siglo, tanto los realizados en el continente americano, así como los europeos.

Este aspecto es importante considerarlo, ya que en general los análisis recopilados se comienzan a realizar cuando el director ha rodado dos largometrajes más (*Batalla en el Cielo* en 2005 y *Luz Silenciosa* en 2007), y se comienzan a consolidar ciertos rasgos que estarán presentes a lo largo de su obra. En primera instancia, algunos de los elementos estilísticos de estos filmes causan en los espectadores algún impacto, el cual en algunas ocasiones genera opiniones que llevan a catalogar al cine de Reygadas como provocador o como cine de acertijos, por la poca linealidad en el relato.

El análisis de su obra ha colaborado a dar otras lecturas a ciertos elementos que han marcado el estilo de este director. Lo anterior quizá dé una idea de lo que será el acercamiento al que aspira este trabajo: el adentrarse a una clase de cine alejado, aparentemente, de los modelos tradicionales predominantes de narrar una historia, en donde la representación del amor en las relaciones de pareja tenga un abordaje y representación si no novedoso, sí distinto al que normalmente se reproduce en un cine más apegado a buscar el éxito comercial *per se*.

El que los trabajos revisados¹⁶ provengan de diferentes partes del mundo, entre otros aspectos, propicia una eclecticidad no sólo en las temáticas abordadas, sino también en las conclusiones a las que llegan estos, esto en parte por el conocimiento del contexto en que se desarrollan las tramas¹⁷. Ahí donde algunos ven un sinsentido, otros ven genialidad, ahí donde algunos ven provocación, otros ven naturalidad, etc. Es por eso que, aunque en algunos casos hay coincidencia en los enfoques de análisis, las conclusiones son diversas, lo que hace de este primer capítulo una buena forma de acercarse a las principales características temáticas del cine de Carlos Reygadas.

En líneas generales se puede decir que el cine de este director tiene un carácter transnacional, por la manera en que es producido, con temáticas universales (amor, vida, muerte, por mencionar algunas), más que nacionalistas o regionalistas en sí, contextualizado en un entorno mexicano (Fernández, 2010); esto último, se repite en todos sus filmes, ya que todos sus largometrajes se han rodado en México y con actores (no profesionales) mexicanos¹⁸.

Si como se ha mencionado, la diversidad en que se centran los análisis es destacable, se puede subrayar que hay conceptos con cierta recurrencia en estos trabajos, de los que sobresalen: sexualidad, género, religión, anomia, otredad, clases sociales y vida/muerte. Es por eso por lo que en los siguientes apartados de este capítulo se echara mano principalmente de las categorías mencionadas, con la intención de evidenciar la relevancia y la reincidencia que

¹⁶Las búsquedas fueron realizadas en bibliotecas y buscadores virtuales como Google Académico, Academia.edu, entre otros, realizándolo en diferentes combinaciones, con base en el nombre del director, sus películas, conceptos como Relaciones de Pareja, Amor, principalmente.

¹⁷Reygadas en diferentes ocasiones ha mencionado que, en países europeos a diferencia de los latinos, por poner un ejemplo, no comprenden el contexto y las formas en cómo se da la relación entre campesinos y hacendados, y esto termina por reflejarse en las interpretaciones de sus filmes.

¹⁸El caso de *Luz Silenciosa* de 2007 es sumamente interesante, ya que este filme se realizó en Ciudad Cuauhtémoc, Chihuahua, en el Norte de México, dentro de una comunidad de menonitas que, si bien se trata de una cultura sumamente diferente a otras dentro del país, sus integrantes son innegablemente mexicanos.

observan algunos analistas en la obra de Reygadas, además de, y principalmente, abonar a la justificación de este trabajo, ya que, si bien los conceptos de amor y de relaciones de pareja son mencionados, los cuales guían la pregunta de investigación general, no se abunda tanto en estos en los textos que se recopilan en este capítulo.

Este capítulo se estructura en tres secciones. En la primera de ellas me concentraré en dar cuenta de algunos hallazgos de análisis que se enfocan en algunas particularidades de dirección, producción y elaboración en la filmografía del director; también se subrayan ciertos elementos de composición estilística en la trama.

La segunda sección se centra en los trabajos que encuentran ciertas dicotomías latentes en las películas de Reygadas, ya que en estos análisis que se revisaran existe cierta tendencia a señalar éstas, ya sea de manera explícita o implícitamente, de las cuales se podría mencionar: clase alta/clase baja, campo/ciudad, sagrado/profano, vida/muerte, madurez/vejez, entre algunas otras, lo que sugiere que en su filmografía puede haber una intención de contraste entre estas dicotomías para el desarrollo de la trama.

Por último, la tercera se enfoca en los escritos que abordan temáticas de sexualidad y género en los filmes del director. Esta sección final la considero de suma importancia, no solo por considerar que estos aspectos son siempre latentes a través del trabajo de Reygadas, sino por estar emparentadas con el objeto de análisis central de este trabajo.

Singularidades del cine de Carlos Reygadas

A grandes rasgos, se puede mencionar que el cine de Carlos Reygadas es atípico dentro de la cinematografía mexicana, esto se puede afirmar porque tiene un carácter marcadamente

experimental, una oscilación entre el cine de ficción y el cine documental y una postura estética y ética radical (Benmiloud, 2016). Si bien en las últimas décadas México ha tenido algunos directores destacados a nivel mundial, muchos de estos se pueden identificar con una forma de hacer cine más apegado al formato tradicional hollywoodense. Por su lado, Carlos Reygadas, de igual manera, ha logrado ser considerado como uno de los directores más reconocidos de los últimos tiempos, sobre todo en el circuito de festivales de cine internacionales, haciendo producciones independientes, con un estilo diferente y una distribución sumamente escasa, en comparación con otros directores mexicanos.

Existen trabajos como el de Joanne Hershfield (2014) quién considera que, si bien a menudo las películas de Reygadas se categorizan como transnacionales por aspectos económicos de producción, distribución y recepción, y por su tendencia al cine de arte, éste tiene un carácter marcadamente nacional por sus referencias temáticas y estilísticas. Sin embargo, esta autora considera que Reygadas hace uso del procedimiento de lo transnacional, para dar una nueva visión del cine nacional, considerando a este último desde el enfoque de lo *postnacional*.

En su texto *Nation and Post-nationalism*, sobre el cine de Reygadas, Hershfield menciona que lo postnacional se caracteriza, citando al antropólogo Arjun Appadurai, “por nuevas formaciones económicas, políticas, sociales e interpersonales que son más diversas, más fluidas, más *ad hoc*, más provisionales, menos coherentes, menos organizadas y, simplemente, menos implicadas en las ventajas de comparativas de la nación-estado”¹⁹ (Hershfield, 2017, p. 30). En sí, el postnacionalismo cuestiona la idea de una nación homogénea y señala formas que reconstruyen las nociones de identidad colectiva. En este sentido, la autora considera que “el cine postnacional es necesariamente un cine híbrido que

¹⁹La traducción en las citas de este trabajo es mía.

se basa en los estilos, los géneros y las prácticas narrativas y estéticas nacionales y transnacionales” (Hershfield, 2017, p. 30).

La conclusión a la que llega Hershfield es muy interesante, ya que señala que aun con ese enfoque postnacional cinematográfico, ni los análisis netamente formalistas ni los que solamente toman en consideración indicadores institucionales y económicos de producción y distribución, son suficientes para determinar la interpretación de los filmes por parte de un público en particular. Pero, agrega Hershfield, el reevaluar las prácticas cinematográficas modernas contemporáneas, en relación con el contexto geopolítico e histórico de esas prácticas, ayudaran a entender el cine de directores como Reygadas.

Pero ¿qué es lo que hace diferente el cine de Reygadas al de otros cineastas contemporáneos? En el texto “*The Avant-Garde, and the Senses*”, Troy Bordun (2017) señala cómo en el trabajo de este director se exige a los espectadores no hilar la historia como lo harían en una historia más “convencional”, es decir, prescindir de los modos en que tradicionalmente visualizarían un filme, y entender la experiencia como altamente sensual, además de requerir un compromiso con la historia para poder vincular los sonidos y las imágenes con la continuidad cognitiva.

Para este autor, el cine de Reygadas es de vanguardia, a pesar de ser influido por las obras de Tarkovski, Bresson, Dreyer, ya que el *cine de vanguardia*²⁰, citando a David James, esencialmente consiste en: “un espectro de prácticas alternativas que se desarrollan y decaen

²⁰El *cine de vanguardia*, a grandes rasgos se puede entender como una corriente artística nacida en Europa en los años veinte, en la cual se daba una crítica a lo que era estéticamente dominante, además de la forma de producción, difusión, exhibición y consumo de las obras de arte. Algunas de sus características son: la narración no lineal, una constante provocación al espectador, con cierto aire contestatario, alejamiento de las tradiciones cinematográficas, plasmar una fantasía de tintes oníricos y siempre otorgando un valor por sí mismo a la imagen, entre otros aspectos.

con necesidades y posibilidades históricamente específicas”²¹ (Bordun, 2017, p. 29); para Bordun es de vanguardia, aunque sea indirectamente, por su intención de exigir a los espectadores un mayor compromiso conceptual con el filme.

Por su parte, Cecilia Pernasetti (2006) considera que la particularidad de no caer en convenciones narrativas por parte de Reygadas, se asume por una intención de narrar lo real, lo auténtico. Dentro de las singularidades, la autora menciona la aversión de recurrir a actores profesionales en sus películas y el filmar en locaciones reales.

Pernasetti menciona que los filmes de Reygadas exponen una singularidad tal que, si bien no niegan sus influencias, es decir, los cánones de lo que se considera *cine de autor*²² (con base en los postulados del cine moderno de los sesentas, actualizándose con ciertas propuestas fílmicas contemporáneas), este estilo tampoco intenta “reconciliar arte y vida según el programa de las vanguardias, donde el arte actúa como transformador de los hombres, ni como cine político destinado a provocar una toma de conciencia” (Pernasetti, 2006, pp. 10-11).

Por lo anterior, se puede deducir que, si bien las influencias del director son marcadas y reconocibles, se puede hablar de ciertos elementos que lo distinguen y le dan cierta originalidad, de los cuales veremos algunos a continuación. En la siguiente sección abordaré algunos conceptos en los que se ha tratado de englobar la obra de Reygadas, y al mismo tiempo, en medida de lo posible, se intentara crear un dialogo con el mismo director, quien,

²¹La traducción en las citas de este trabajo es mía.

²²En términos generales, el concepto de *cine de autor* se formalizó en los años cincuenta a través de la revista francesa *Cahiers du Cinéma*. El concepto se refiere al proceso de reconocimiento de una obra de un director a través de dos puntos particularmente: la caligrafía cinematográfica y la recurrencia temática (Sanderson, 2005). Aunque es un concepto ampliamente variable, también se llega a referir a la manera de producción independiente, a diferencia de los filmes que se realizan a través de las grandes empresas productoras, aunque esto no es riguroso.

al verse inmerso por los críticos dentro de estos esquemas, no ha dudado en expresar su opinión respecto a estas categorizaciones.

Cine de autor, cine poético: el intento de tipificar el cine de Reygadas

Al tratar de categorizar el tipo de cine que realiza Carlos Reygadas es recurrente encontrar bastantes trabajos que lo ubican dentro del cine de autor, sin embargo, el propio director se expresa en desacuerdo con esta etiqueta. En el *Simposio de cine de autor*, llevado a cabo en Bogotá, Colombia en 2014, Reygadas en entrevista se expresó respecto a esto:

Es un concepto absurdo, para mí solo está el cine y luego hay un montón de cosas. Por ejemplo, ¿un partido de fútbol proyectado es cine o un partido? pues es un partido ¿filmar una obra de teatro y proyectarla, es cine o una obra de teatro? pues es una obra de teatro proyectada, pasa con el circo y con cualquier cosa. La mayoría de las películas que vemos son literatura filmada o literatura ilustrada, es como un libro que tiene dibujos: no se vuelve pintura, es un libro ilustrado. Lo que tú y la mayoría de la gente llaman cine para mí es literatura proyectada y luego el cine de autor en realidad solo es cine. ¿Has oído hablar de pintura de autor o literatura de autor? Por supuesto no, es lo mismo con el cine, la diferencia es que el cine es muy nuevo y se ha usado para hacer de él una operación comercial de alto calado; la gente cree que la operación comercial cinematográfica de alto impacto es cine y a lo otro lo llaman cine de autor, yo creo que es al revés (Reygadas, comunicación personal, 29/05/2014).

Esta postura está presente desde que rodaba sus primeros largometrajes, Reygadas en 2007 mencionaba que los críticos de la *Cahiers du Cínema* “formaron un movimiento sumamente payaso y egocéntrico, y dijeron una gran cantidad de tonterías de las cuales todavía no nos reponemos” (Reygadas, comunicación personal, 31/10/2007), agregando que esta teoría del cine de autor es totalmente innecesaria, ya que ya existían, en su consideración, grandes autores antes de que la mencionada revista estipulara el concepto, es decir, ya existía por sí misma la teoría.

Sin embargo, en otras conversaciones, el autor implícitamente se muestra de acuerdo con aspectos que se delinearán dentro del concepto cine de autor; en entrevista con el especialista de cine latinoamericano, Carlos Belmonte Grey, menciona:

Mi cine es de autor porque las decisiones las tomo siguiendo mi intuición. Una intuición sensible. No es una razón comercial o una razón matemática, de que es lo que se supone que la gente quiere, porque eso es una abstracción. La gente no es una entidad que quiere una sola cosa... De autor porque tomo mis decisiones, porque voy revelando una manera de sentir. No es una terapia para sacar mis cosas, eso me parece erróneo (Reygadas, comunicación personal, 05/02/2019).

A *grosso modo* se puede comentar que en el ejercicio cinematográfico existen dos maneras preceptivas de realizarlo, por un lado, el *cine cultural o utilitario*²³, con rasgos narrativos, y por otro, el *cine espontáneo*, del que se desprende el concepto de *cine poético*²⁴. El cine de Carlos Reygadas se identifica, según Javier Marimón (2016), dentro de esta última corriente.

Este autor nos habla de que el denominado cine poesía no intenta salirse de una realidad observable a través de lo que se ve o escucha, sino que intenta mantenerse en el nivel de lo inmediato de las percepciones físicas recibidas, y de esta manera se da un tipo de duda metódica de las demás interpretaciones casuales. Marimón comenta:

Las ideas relativas tanto a lo *poético* como a la *poesía* se asocian inevitablemente a la subjetividad; en el cine, el énfasis en lo subjetivo se encuentra reflejado en la estrategia de presentar el mundo imaginado, no el concreto. La representación cinematográfica de la subjetividad parte de un esfuerzo por mostrar algo que resulta único para determinados

²³Javier Marimón lo considera como un tipo de cine “cuyas percepciones tienden a representar ideas y emociones como construcciones culturales” (Marimón, 2016, p. 50), en donde queda fuera la sensación del mecanismo perceptivo, dándole la sensación al espectador de que en la trama ya todo está dispuesto de antemano, con o sin espectadores, es decir, se le da más importancia a la obra que al espectador. En opinión de este autor, dentro de sus principales características se podrían enlistar: el uso de tecnología para reinterpretar la realidad; el hecho de basarse en hechos reales, en libros u obras de teatro; la utilización de actores profesionales; asociación de elementos físicos con interpretaciones estéticas (por ejemplo, el bueno es bello, el malo, feo); el uso del actor-celebridad.

²⁴Algunas características puntuales que menciona Marimón respecto al cine poético son: tomas de larga duración; renuncia a una voluntad de tiempo secuencial o de narratividad lógica; meditaciones de interés claramente personal; uso de paisajes protagónicos y simbolizantes; recreación de atmósferas oníricas; dramatismo (o desdramatismo) de personajes no convencionales o ajenos a lo que socialmente se identifica como normalidad; predilección por el ritmo lento; recurrencia a determinados tipos de encuadres; y predilección por actores no profesionales.

realizadores, aun cuando ese algo no corresponda a la experiencia perceptual del espectador (Marimón, 2016, p. 58).

A diferencia del cine cultural, el cine poético no busca brindar al espectador imágenes preconcebidas ni de lo que es bello o no lo es, ni da concepciones éticas de la moral social de determinada cultura.

La tesis de Marimón es que el cine de Reygadas se puede considerar un “centro productor de cine poético” (Marimón, 2016, p. 81). En su trabajo el autor concluye que, a través de sus filmes Reygadas proyecta su percepción de los conflictos que le rodean, desde una visión universal, reflexiva e intensa, sin obedecer a estereotipos tradicionales. Aquí resalta que Marimón, como otros autores mencionados, destaca el posicionamiento del director al margen de cualquier intencionalidad ideológica, alejado de cualquier compromiso con alguna jerarquía político-social.

Por su lado, Júlía González (2017) en su trabajo referente a la película *Japón*, se propone plantear una conjunción teórica-práctica entre el ejercicio literario (lirico) y el cinematográfico, al cual denomina: *haiku filmico*²⁵. En esta asociación entre poesía e imagen, la autora supone que se reúnen la brevedad, el interés por la naturaleza, el asombro, el sentido oculto, y los mecanismos que conforman el ejercicio cinematográfico: “El trabajo con el tiempo y la imagen en movimiento” (González, 2017. p. 126).

En este sentido, para González los rasgos que comparten el haiku y el filme de Reygadas son: la composición elaborada, pero en apariencia sencilla; la relevancia que toma la observación

²⁵El haiku es un tipo de poesía japonés, que se constituye de diecisiete sílabas, escrito en tres versos (que no necesariamente tienen que rimar), de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente; aunque esta estructura no es rigurosa. Tradicionalmente en él se incluye una época del año, además de mostrar escenas relacionadas con la naturaleza o la cotidianidad. Esta poesía pretende transmitir tanto la emoción, así como el asombro del poeta.

y el trabajo que se realiza con las imágenes y el montaje, y, por último, la preponderancia que se da a la naturaleza en pantalla.

En *Japón* y en otros filmes del director son recurrentes las secuencias largas, en donde el escenario natural es lo que se destaca primordialmente. Pese a que la autora confirma que este filme no es pionero en lo que respecta a los elementos antes mencionados, considera que este director sí ha logrado hacerse de un estilo propio en esta relación entre poética y cinematografía.

Dicotomías en el cine de Carlos Reygadas

La búsqueda de análisis que se hayan centrado en el trabajo de Carlos Reygadas si bien ha sido diversa, dentro de éstas se puede señalar una constante, ya sea explícita o implícita. Esto se refiere a algunas dicotomías constantes en la trama de los filmes del director, es por eso que a continuación repaso algunas de ellas, ya que considero que cuando este trabajo se centre en su objetivo, es decir, el amor en las relaciones de pareja en el cine de Reygadas, encontraremos algunas de estas dualidades, que sin duda tendrán elementos claves para develar algunas representaciones importantes de la trama.

a) La ciudad y el campo

Esta contraposición de campo/ciudad, se puede identificar de manera totalmente evidente cuando menos en tres de los cinco filmes del director: en *Japón*, *Post Tenebras Lux* y *Nuestro Tiempo*. En estos filmes, la salida de la ciudad por parte de los personajes hacia el campo, quizá se deba principalmente porque en estos largometrajes el protagonista masculino

siempre está en crisis, buscando resolver algún conflicto, en donde el paisaje bucólico es el escenario de ese intento de escape.

En *Japón*, el primero de los largometrajes, desde la primera secuencia el director ya nos anuncia el escape al campo que, si bien la ciudad no vuelve a aparecer en la película, queda claro que se trata de un personaje procedente de un entorno urbano. A través de un travelling, el director nos lleva de las avenidas de la Ciudad de México a los parajes de Metztitlán, Estado de Hidalgo, en una secuencia que va de lo oscuro de los túneles de la ciudad, a la luz radiante del campo mexicano.

Algunos autores observan en este recurso la transición de las ganas de morir del protagonista, hacia el encuentro con la naturaleza que reaviva en él la vitalidad: vida y muerte, como más adelante observaremos en este mismo apartado. Sin embargo, referente a esta dicotomía, ya desde el nombre nos sugiere, en palabras de Reygadas, la intención de contraste, ya que reconoce que el título del filme sugiere "... que te puedes ir a cien kilómetros del Distrito Federal y la cosmogonía es tan distinta que podrías estar en otro país" (Reygadas, comunicación personal, 30/11/2012).

En *Post Tenebra Lux*, Juan (el protagonista) junto con su familia, se nos presentan como el prototipo de la familia pequeñoburguesa, la cual ha ido de la ciudad al campo para llevar una vida sencilla. A pesar de las mejores intenciones de Juan en socializar con los pobladores del lugar, en donde se evidencian marcadas diferencias de clases sociales, a lo largo del filme observamos la imposibilidad de esta relación, marcada por la desconfianza, el choque de clase y raza, pero sobre todo por el desconocimiento mutuo. Llamil Mena (2013) nos dice:

La vida bucólica que transcurre entre el pacto del burgués que halla el silencio y la paz alejado de las urbes mexicanas y la supuesta convivencia armónica entre el hombre de campo y la naturaleza es derruida por el fuego y la ira (Mena, 2013, p. 26).

Es decir, aquí la dicotomía radica, entre otros aspectos, en que conforme esta familia se va relacionando con su entorno, buscando paz y tranquilidad, se comienzan a despertar antagonismos de clase que se dan por solucionados, y sin embargo están siempre latentes e insolutos, además de una idealización errónea de la vida bucólica, a causa de diversos fenómenos sociales.

b) Lo religioso y lo profano

Otro aspecto interesante en estas dicotomías es la de religiosidad/profano. En el filme *Luz silenciosa*, desarrollada en una comunidad menonita del Norte de México, Lucia Salas (2017) observa en Johan, protagonista de la cinta, un dilema ético/moral, entre quedarse con su esposa u optar irse con su amante.

A lo largo de la película se hace énfasis en el conocido régimen religioso menonita, contrastando estos aspectos con actitudes laicas, por ejemplo, cuando Johan pide consejo a su padre (quien también es pastor de la comunidad) sobre su situación sentimental, personaje que, pese a recomendarle que permanezca con su esposa e hijos, envidia el dilema en el que se encuentra su hijo, por haberlo vivido alguna vez él mismo. El filme tiene una resolución entre “lo erótico y lo milagroso” (Salas, 2017, p. 6), que de alguna forma culmina con estas referencias a lo largo del filme: se da la resurrección de la esposa de Johan, muerta por dolor espiritual, por medio de un beso de la amante de su esposo: lo divino y lo carnal.

En *Japón*, para el hispanista francés, Karim Benmiloud (2016), en este filme existe una dimensión religiosa patente en varios momentos, por ejemplo, los altares en diversas locaciones del filme (en la carnicería del pueblo, en la casa de la protagonista, incluso hay una escena de misa); aquí lo contrastante, señalado por el autor, es que el personaje suicida

(del cual nunca sabemos su nombre), tras un encuentro sexual con Ascen, la anciana protagonista, paradójicamente “es un encuentro con lo divino y la trascendencia, encarnada en ella de una forma muy cristiana” (Benmiloud, 2016. P. 551).

Esto lo reafirma Velazco (2011), mencionando que “la representación de Ascensión en el filme evoca la figura de Cristo” (Velazco, 2011), esto por la referencia que ella realiza a su nombre respecto con la subida de Cristo a los cielos, además de repetidas intercalaciones de su rostro con la imagen de Cristo. Sin embargo, para Velazco, Reygadas hace un énfasis en el acto sexual entre los protagonistas para dejar en segundo plano lo divino, y centrarse en la materialidad y carnalidad. La ironía viene de plantear la divinidad a través de la sexualidad, de lo carnal.

c) Vida y muerte

Vida y muerte es otra constante en el trabajo de Reygadas. En *Japón* el protagonista va de la ciudad al campo para suicidarse, en el ya citado artículo de Benmiloud, el autor observa muy claramente que el conflicto entre Eros y Tánatos se comienza a manifestar desde el inicio del filme. En su escrito enlista algunas escenas que argumentan su análisis, por ejemplo, respecto a la muerte: el deseo de muerte expresado por el protagonista, una paloma agonizante al inicio del film, las vísceras de cerdo en el mostrador de una carnicería del pueblo, un caballo muerto en el campo, entre otras; y respecto a la vida, el deseo de vivir que se expresa en la escena de masturbación del protagonista, el acoplamiento de un caballo con una yegua a la vista de unos niños risueños, y por supuesto, en la escena sexual entre Ascen, la anciana protagonista y el hombre suicida.

Esta escena si bien fue polémica, Benmiloud no la considera nada gratuita, el autor menciona que ésta “sirve al propósito de la película, que es mostrar la redención de un hombre desesperado que estaba a punto de acabar con su vida” (Benmiloud, 2016, p. 550).

En ese sentido, Salvador Velazco, en el artículo “Eros y Tanatos en *Japón* de Carlos Reygadas”, observa cómo el espíritu ciudadano y atormentado del protagonista comienza a encontrar amparo al entrar en contacto con la naturaleza: “El personaje empieza a dar señales de un arrobamiento frente al paisaje que lo rodea y a experimentar un despertar de sus sentidos más primarios” (Velazco, 2011, p. 3). Este autor señala cómo en la secuencia del sueño del protagonista, cuando una mujer joven y bella besa a la anciana Ascen, se representa que el instinto de muerte por parte del suicida cede, y comienza su retorno al Eros.

Dentro de esta circularidad presente entre vida y muerte, en el lenguaje cinematográfico, Velazco señala cómo el ciclo se cierra, ya que, si el hombre que va a morir renace, Ascensión es sacrificada, esto porque la anciana muere, o al menos así lo insinúa el final de la cinta.

d) Las dicotomías en lo social

En *Batalla en el cielo*, Benmiloud (2011) observa algunos cuestionamientos implícitos a tres grandes símbolos en la cultura mexicana: la bandera, el fútbol y la Virgen de Guadalupe, en los cuales se puede señalar la continua intención de plasmar contrastes por parte de Reygadas, pero en esta ocasión impregnado con un cierto tono irónico a estos símbolos nacionales.

En diversas secuencias observamos a Marcos (protagonista de la cinta) siendo espectador del izado de la bandera mexicana en el Zócalo capitalino, símbolo de los valores nacionales, acompañando al oficial de alto rango para quien trabaja de chofer. Pero, mientras presencia

este ritual, habla por teléfono con su esposa sobre la muerte accidental del bebé de su vecina, que ellos han secuestrado días antes.

De igual manera, Benmiloud señala el fútbol, otro de los mayores símbolos culturales identitarios del país. Esto cuando Marcos está viendo el televisor un sábado por la tarde, y recién el equipo de los Pumas se acaba de coronar campeón; el autor aquí identifica la ironía en dos aspectos: el primero, en los comentarios optimistas del narrador del partido; el segundo, en la entrevista a uno de los jugadores campeones, en donde este trata de reivindicar la importancia del fútbol mexicano.

Aquí la dicotomía se da de manera irónica, ya que, si bien en la secuencia se habla positivamente de la liga mexicana, es contradictorio con lo que sucede en la realidad, es decir, el fútbol mexicano es un deporte sobrevalorado, con una sobreexposición que está alejado abismalmente entre la calidad que tiene y la proyección con que cuenta (al menos en lo que proyecta Reygadas respecto a este)²⁶.

Por otro lado, en determinado momento observamos a Marcos escuchando y repitiendo las palabras del jugador, Vignatti, “sí qué lindo... para Vignatti”, mientras se masturba. Aquí Benmiloud señala la fuerte carga sexual de este deporte, aunado al homoerotismo reprimido que se pudiera estar escondiendo por parte de los aficionados.

Por último, el autor señala el símbolo de la Virgen de Guadalupe, en donde la ironía radica en el fervor que suscita en la pareja secuestradora. Esto sucede cuando Marcos menciona a

²⁶ Para el Mundial de Fútbol de 2018, Reygadas realiza el cortometraje *Aficionados*, en el que básicamente proyecta la frustración generacional de los aficionados, quienes observan por televisión los fracasos futbolísticos de la Selección Mexicana en las copas mundiales.

su esposa la confesión que hizo a Ana, la hija de su patrón, sobre el secuestro y la muerte del bebé; acto seguido, su esposa le sugiere que asistan a la peregrinación del 12 de diciembre.

En estos tres ejemplos las dicotomías se dan de manera irónica e implícita, esto lo señala Reygadas opinando:

En México, la base del catolicismo es el ritual y no la espiritualidad. La Virgen de Guadalupe es considerada como la madre de todos los mexicanos; su amor es incondicional y nosotros nos alegramos mucho de ser sus hijos. El peregrinaje que describe la película tiene más de hecho social que religioso. La mujer de Marcos va como cualquier otra persona para pedir perdón; su razonamiento es el siguiente: ‘¿Por qué no voy a pecar y arrepentirme luego, como todo el mundo?’ (Reygadas, comunicación personal, 26/10/2005).

Aquí se puede notar que la intención del director es precisamente usar estas contradicciones en algunos de los símbolos más notables de la cinta: ahí donde el rito de izar la bandera se lleva a cabo, Marcos habla sin tapujos de su crimen; ahí donde se representa el “juego del hombre”, la sexualidad del que está impregnado lleva a una erotización contradictoria, dentro de su lógica; finalmente, ahí donde la espiritualidad debería llevar a la expiación por los pecados cometidos, se ve como un trámite de paso sin ninguna clase de remordimiento o sentimiento de culpa.

Para Juan Carlos Reyes (2014) en las películas de Reygadas, la narrativa se desarrolla a partir de dos fenómenos: el conflicto y la salvación. Para este autor las dicotomías que se pueden observar en los filmes son causa del enfrentamiento de los personajes con la otredad, en este sentido, Reyes menciona:

El conflicto es más que un recurso únicamente narrativo, es el centro que articula los dilemas morales de sus personajes y desde donde se plantean las confrontaciones más evidentes no solo entre los personajes, sino también entre realidades sociales y culturales (Reyes, 2014, p. 378).

Si como menciona este autor, las contradicciones funcionan como base para mostrarnos los elementos más latentes de la realidad en que está envuelta la trama, esto a su vez, tiene como

plataforma la sexualidad y la representación que se hace de la feminidad y masculinidad para desarrollarse.

Análisis desde el enfoque de la sexualidad y el género en el cine de Reygadas

Es importante considerar que muchas de las dicotomías mencionadas en la sección anterior, es que éstas se realizan en general a través de la sexualidad, particularmente del acto sexual, para plantear estas dicotomías a través de los cuerpos de los personajes.

Es relevante reparar en las dicotomías relacionadas a lo sexual, así como la sexualidad en general y los aspectos de género encontrados en los trabajos revisados sobre las películas del director; algunas serán abordadas en esta sección.

Además de las razones expresadas, es importante mencionar que se dejó estas dos categorías, sexualidad y género, al final de esta revisión del estado del arte, por tratarse de las más emparentadas con el objeto del que se ocupa este trabajo.

a) Sexualidad: El sexo en el cine de Reygadas ¿belleza o provocación?

Desde el primer filme de Reygadas, ya la dimensión sexual se nos presenta en diversas formas, por ejemplo, en el análisis de Benmiloud (2016), el autor considera que las ganas de vivir que comienza a recobrar el personaje suicida de *Japón* se da con la vitalidad que encuentra en el campo, y se nos insinúa a través de escenas como la del acoplamiento entre los caballos que observan unos niños risueños, o en la que el personaje se masturba; pero sobre todo, a través de la escena en que el suicida tiene relaciones sexuales con la anciana Ascen.

Uno de los elementos que hace de esta escena algo contrastante, sin duda, es que es atípico observar en el cine a un hombre maduro y a una anciana teniendo relaciones sexuales de manera tan gráfica. En su texto “Sexualidad, anomia y nación en el cine de Carlos Reygadas”, Mariano Paz (2015) señala precisamente en esta escena una transgresión, por tratarse de sexo intergeneracional, la cual se desarrolla en lo que él considera un marco normativo inestable.

Lo anterior lo analiza desde la perspectiva de Durkheim, quien considera que sólo las estructuras sociales pueden desempeñar un papel moderador en tales tendencias; para Paz “La ruptura de un tabú también implica un contexto anómico²⁷, ya que el tabú es uno de los tipos de normas más fuertemente aceptadas por una sociedad” (Paz, 2015, pp. 1068-1069). Sin embargo, si la escena llega a ser provocadora, en opinión de Deborah Shaw (2011), lo que representa en el fondo no es nada nuevo, ya que se trata de “la vieja historia donde el hombre tiene identidad y la mujer es la naturaleza que lo sostiene y satisface sus necesidades sexuales”²⁸ (Shaw, 2011, p. 129).

Esta autora interpreta en esta escena el cómo el hombre establece una relación simbiótica con la naturaleza, en la que, sin embargo, a pesar del simbolismo impregnado por el director, al espectador no le pasa por alto que está viendo a una anciana y a un hombre maduro teniendo relaciones sexuales.

Por lo escenas como la anterior, autores como Álvaro Fernández (2010) considera que, este tipo de recursos son los que utiliza Reygadas para basar su éxito, señalando:

Una mirada del *shock* o choque ideológico y estético convertida en ‘espectáculo’; y lo hace a diferencia de la parafernalia hollywoodense, a través de la exposición de ciertos tabús

²⁷Lo anómico Durkheim lo define como: “Un estado sin normas que hace inestables las relaciones del grupo, impidiendo así su cordial integración” (Durkheim, 1893).

²⁸La traducción en las citas de este trabajo es mía.

sociales y morales que contrastan con un cine `lento´ y `plano´ en su narrativa, contemplativo y minimalista en su estilo visual (Fernández, 2010, p. 54).

Fernández considera que mucho del estilo del cine de Reygadas se basa en cómo privilegia el sexo y la exposición del cuerpo de los personajes, en donde se dan muchas de las oposiciones binarias, algunas mencionadas en el apartado anterior, para hacer uso del recurso del *shock*.

Ivonete Pinto (2013) en su texto *Sexo, religião e conflito de classe*, considera que en ciertas ocasiones el director es un provocador, por la forma en que hace uso de la sexualidad dentro de sus películas, y que incluso lo realiza con cierta “gratuidad”.

Particularmente en *Post Tenebras Lux*, Pinto observa un filme altamente biográfico por parte Reygadas, y a través de su texto pretende señalar algunas semejanzas entre el protagonista y el director, llegando a considerar que éste trata de expiar ciertas culpas por pertenecer a la élite. Además de que la autora considera que el desconocimiento del director sobre la clase baja se refleja en el filme, en la desorientación de cómo se relaciona ésta con la clase alta en la cinta²⁹.

Sin embargo, en este sentido, Benmiloud (2011) considera que, más allá de la crudeza sexual, el interés del director se centra en la manera en que se relacionan las diferentes clases sociales, y específicamente en el choque de razas, el cual aún es latente en México. En una

²⁹El considerar una cinta sumamente autobiográfica a *Post Tenebras Lux*, no es exclusivo de esta autora brasileña, y esto parte de varios aspectos, dentro de los cuales se podría mencionar que: Los hijos de la pareja en la cinta, son los dos hijos en la vida real de Carlos Reygadas; el nombre de la protagonista es Natalia, cuyo nombre es coincidentemente el mismo que el de la esposa del director; también se puede mencionar que el hogar de la familia ficticia es en el cual realmente vive Carlos Reygadas en Tepoztlán, entre otros aspectos. El director ha negado todas estas lecturas biográficas que se han tratado de hilar; entre muchas declaraciones al respecto, el director ha mencionado: “... Juan y Natalia no son como yo. Ellos encarnan un aspecto definitorio de la occidentalidad: son personas que lo tienen todo –educación, dinero, pareja e hijos– pero están insatisfechos en un nivel espiritual. Yo también puedo sentirme insatisfecho, pero no en el mismo sentido” (Reygadas, comunicación personal, 30/11/2012).

entrevista para la revista francesa *Charlie Hebdo* en el 2005, Reygadas menciona que: “para los mexicanos, el escándalo de las escenas de felación estriba menos en el hecho de enseñar sexo en la pantalla que en el acoplamiento entre dos personas de distintas clases sociales” (Citado en Amiot, 2005, p. 163). Haciendo alusión a la escena inicial de *Batalla en el cielo*.

A través de los filmes de Reygadas se puede observar que el cuerpo es una plataforma en donde se representan muchas de las dicotomías que mencioné en la sección anterior, en este sentido, el historiador de arte Francisco Ramírez (2012), considera que el cuerpo en el cine de Reygadas es el escenario de la trama, y con base en éste es en donde se manifiestan los contrastes recurrentes en sus filmes, y en gran medida por esta razón estos difieren de los estándares de tradiciones cinematográficas más convencionales.

Muchos de los autores revisados coinciden en que en la sexualidad dentro del cine de Reygadas existe un afán provocador; respecto a esto Ramírez menciona: “Lo que para la crítica ha sido visto como una provocación, como una demostración de lo grotesco, para el director, se trata de mostrar el cuerpo en su belleza, manifestándose en su plenitud” (Ramírez, 2012, p. 6). Sus palabras, las parece complementar el mismo Reygadas, quien no se considera un provocador ni trata de romper la convencionalidad; el director menciona:

... aquí hay unos trabajadores [la entrevista se realizó durante la construcción de lo que después sería su casa en Tepoztlán] cuyas caras me gustan mucho y tengo ganas de ponerlos en pantalla y ver cómo son. Y si uno es gordo, uno es flaco y otro es fuerte, pues que interesante; todos los cuerpos me gustan, todos dicen algo... no es por romper lo estándar, es porque quiero hacer sentir a los demás como yo siento, no como se supone que se tiene que sentir según los cánones, desde John Ford hasta Chespíritu y Capulina. La vida lo que tiene de increíble, de poderoso, es la singularidad de todo momento, toda instancia y todo objeto (Citado en Calderón, 2012. p. 35).

Y respecto a las escenas de sexo explícito comenta:

La gente me sorprende. Nos la pasamos diciendo que el cuerpo es algo aleatorio, que somos lo que llevamos dentro, pero parece que esto solo lo decimos porque nadie se lo cree. Hay gente que se ha sentido ofendida por haber mostrado esos feos, me han acusado de feísmo,

de que me gustan los monstruos, entonces, ¿la gente que dice eso, piensa que todos somos monstruos? La película es totalmente normal, lo que no es normal es Brad Pitt y Angelina Jolie... es curioso que para la gente cada vez es más normal lo que aparece en la computadora y en la televisión que el tipo de personas que uno se encuentra en el metro o en el mercado (Reygadas, comunicación personal, 15/10/2005).

Es así como en este breve apartado hemos podido observar cómo la sexualidad en el cine de Reygadas es analizada desde diferentes perspectivas, ya sea como elemento de provocación, o como enaltecedor de la belleza común y corriente. Ambas divergencias se pueden asumir como lecturas complementarias, ya que señalar determinado aspecto, no anula propiamente la otra interpretación.

b) Género: lo masculino y lo femenino en la obra de Carlos Reygadas

Por el recorrido a lo largo de la filmografía de este director, de la mano de los análisis revisados, se puede apuntar que los personajes masculinos en crisis son una constante a lo largo de ella. El hombre que va al campo a suicidarse en *Japón*; Marcos, en *Batalla en el cielo*, quien se desmorona anímicamente de manera paulatina tras la toma de conciencia de los crímenes cometidos (el secuestro y muerte accidental del bebé y el asesinato de Ana); y los tres “Juanes”³⁰ de los últimos largometrajes de Reygadas, todos están en medio de una crisis conyugal que está a punto de terminar con su matrimonio. En otros términos, en el cine de este director el hombre está constantemente en un estado vulnerable, mientras que la mujer tiene un rol más estable emocionalmente.

Algunos de los autores revisados consideran que, la representación de la mujer en el cine de Reygadas es poco convencional dentro de la filmografía mexicana. Ascen, en el primer filme del director, es quien le regresa los deseos de vivir al suicida; Ana rompe algunos estereotipos

³⁰En *Luz Silenciosa*, *Post Tenebras Lux* y *Nuestro tiempo*, los tres protagonistas comparten el nombre de Juan. En el caso de *Luz Silenciosa*, el personaje se llama Johan, versión neerlandesa del nombre Juan.

a los que se relega a la bella rubia de clase alta, y cada una de las esposas de los “juanes” de los últimos tres filmes, terminan observando a su cónyuge con cierto dejo de lastima por su infelicidad.

Para argumentar lo anterior, se puede señalar el trabajo de Orianna Calderón (2012) *Feminidad y masculinidad en el cine de Carlos Reygadas*. Calderón considera que, en las estrategias del lenguaje cinematográfico utilizadas por este director, sobresale la lectura de las representaciones de feminidad y masculinidad, la cual transgrede a los estereotipos de género en el cine mexicano.

Calderón menciona que esta clase de estereotipos se identifican por la simplificación de características más bien complejas, en donde su uso reiterativo provoca una asimilación fija en el imaginario social, con pocas variaciones tanto en los tipos de personajes, así como en los relatos. Es de esta manera como los personajes terminan actuando como recursos fílmicos, en vez de tener una representación más humana, fungiendo como narrativas que encarnan dilemas morales y éticos:

En ese juego de estereotipos, hombres y mujeres juegan roles opuestos; incluso, las virtudes apropiadas para un género pueden ser las contrarias para el otro. Es un cine que muestra ideas esenciales y absolutas del ser mujer y del ser hombre: la primera es depositaria de las virtudes femeninas (discreción, pasividad, sumisión, obediencia, sacrificio) y el segundo de las virtudes masculinas (voluntad, fuerza, rebeldía, valor) (Calderón, 2012, pp. 28-29).

A través de un extenso recorrido a lo largo de la filmografía nacional, la autora logra evidenciar, citando a Silvia Oroz, una marcada tendencia a recurrir a seis prototipos de mujeres en el cine mexicano: madre, hermana, novia, esposa, villana y/o prostituta y amada. La sexualidad femenina se estereotipa como aceptable solo si se aleja del erotismo; es así como, en estos seis prototipos de mujer, partiendo de la madre, alejada totalmente del erotismo, se llega a la villana y/o prostituta y amada, representaciones del erotismo.

En este sentido, se puede concluir, como menciona Julia Tuñon: “Para el cine mexicano la sexualidad de las mujeres no es un derecho sino un riesgo” (Citado en Calderón, 2012, p. 31). Lo anterior, la autora lo contrasta con diversos ejemplos en donde la libertad sexual masculina en el cine mexicano es representada como intrínseca a su ser, vinculándola con su vitalidad y motivo de orgullo.

Un ejercicio comparativo entre el cine mexicano y la obra de Carlos Reygadas, respecto a la representación del género masculino, es el que realiza Samanta Ordóñez (2017), enfocándose en la Época de Oro. Esta autora se ocupa en señalar en cómo el “modelo de la masculinidad mestiza”, el cual surge después de la Revolución Mexicana, tiene vigencia en la sociedad contemporánea, y en el cine de Reygadas.

El objeto de estudio en este análisis es *Batalla en el cielo*, en donde Ordóñez se centra en señalar que, con base en el realismo del que echa mano Reygadas en sus filmes y de ciertos recursos simbólicos en escena, por ejemplo, algunas pinturas al óleo puestas en las locaciones, intercaladas con el drama de los personajes, el director señala contradicciones en la identidad masculina mexicana, revelando sus consecuencias en el hombre mestizo, específicamente en los hombres morenos.

La autora se centra en Marcos, protagonista de la cinta, analizando cómo el Estado y la dimensión social y económica perpetúan relaciones asimétricas en México, esto a pesar de la entrada del neoliberalismo, el cual supuestamente ofrece mayores oportunidades de igualdad al hombre mestizo.

Lo relevante en este análisis, en lo que atañe a este capítulo, es que Ordóñez señala algunas dicotomías subyacentes a lo largo del film entre el hombre blanco y el hombre moreno, en

donde se explicita una dinámica de poder latente, en la cual se continúan representando las mismas relaciones opresivas y de explotación en el contexto mexicano; de ahí que el valor del cuerpo mestizo continua en dependencia, sujeto a las normas de género con base en la cosmovisión occidental de la modernidad, en donde la identidad nacional se ha ido forjando en gran medida por el cine, modelando lo que se espera de los mexicanos, con todos los problemas sociales que esto pueda acarrear (machismo, homofobia, etc.).

Conclusiones

A través de estos tres apartados se ha realizado un breve recorrido por trabajos que se han ocupado de analizar la obra del director en cuestión a través de diferentes enfoques. Si bien muchos de ellos se centran en aspectos de representaciones dentro de los filmes, estilo, dirección, entre otros, lo que se puede concluir es que en la mayoría de ellos se señala la singularidad del trabajo de Reygadas, y que los elementos a los que recurre en sus películas pueden crear opiniones varias, pero sin dejar indiferente a quien se acerca a estas.

En la primera sección, se logró recoger algunos trabajos centrados en el análisis temático de la obra del director, en donde se destaca tanto el carácter universal de éstos, más que una visión nacional. Además del señalamiento recurrente de su estructuración, el cual no sigue un patrón lineal, lo cual llega a crear en ocasiones cierta animadversión del algún sector de espectadores. Quizá esto se deba a que se exige un cierto esfuerzo para interpretar los filmes, en donde la trama no se presenta en los términos narrativos a los que normalmente se recurre en la tradición cinematográfica predominante, entre otros elementos.

Algunos de estos trabajos se enfocan en aspectos estilísticos en estas cintas para aventurarse en una categorización, en donde, con base en algunos indicios, se pueden observar elementos poéticos, más que narrativos, lo cual podría explicar en cierta medida la variedad de interpretaciones que vimos en los análisis.

En la segunda parte, se señalaron algunas dicotomías latentes dentro de los filmes de este director, lo cual, cuando menos tuvo una doble función. La primera fue el acercamiento a algunos elementos recurrentes dentro de su obra: la vida/muerte, el campo, la diferencia de clases, etc. Y la segunda, observar cómo a partir de estas contradicciones, se desarrolla la trama en sus películas, ya que estas dicotomías llevan implícitos cuestionamientos que, si bien lo hace a través de símbolos plenamente identificados por los espectadores, cuando menos la audiencia en México, Reygadas deja un amplio rango de interpretación, ya que como se ha reiterado, no hay una sola lectura de los filmes.

Quizá de esto se desprenda una tercera función, importante para el interés de este estudio, ya que como se ha podido señalar, el cuerpo en cuanto a lo sexual y a las cuestiones de género, dentro de estas cintas, sirven de plataforma para que estas dicotomías se desarrollen y planteen la trama.

Con la revisión anterior, si bien es vasta, se puede decir que aun cuando haya habido algunos hallazgos de análisis centrados en las representaciones de género y sexualidad, no hay uno sólo que se enfoque específicamente en el amor, o en su caso, en las relaciones de pareja dentro de los filmes. Es por eso por lo que el trabajo que a continuación se presenta encuentra su interés en que, si la cuestión de género y sexualidad son centrales en estos filmes, el poder enfocarlos en el núcleo amoroso de pareja resulta relevante.

Capítulo 2: El amor y las relaciones de pareja: aproximación teórica

En este capítulo realizaré un acercamiento teórico a los principales conceptos que interesan a esta investigación, como son el amor y las relaciones de pareja, sumando algunas categorías complementarias. Lo anterior se realiza con la intención de señalar la vinculación que existe entre estos conceptos, al menos en nuestro objeto de estudio, y que por lo tanto guiarán la interpretación de éste.

En la primera sección me ocuparé de realizar una breve revisión de los antecedentes del amor en occidente, esto porque considero idóneo señalar las bases con las que el imaginario social ha ido desarrollándose y estableciéndose a lo largo de los siglos.

Con algunos de los autores consultados se puede observar una serie de continuidades y disrupciones en lo que engloba al amor contemporáneo, lo cual es relevante al analizar algunos rasgos que se presentan en las relaciones de poder dentro de las parejas que se vinculan por amor. Además, se hará un recorrido teórico por diferentes tipos de amor, con el cual se busca contextualizar a lo que socialmente se asocia con este concepto y su forma de relacionarse con diferentes esferas sociales.

Las relaciones de pareja serán definidas y asociadas al amor en la segunda sección. Si bien a lo largo de la historia las parejas se han vinculado por razones tanto políticas, económicas, religiosas, entre otras; hoy en día la valorización emocional es determinante en la conformación de éstas. Sin embargo, que el amor sea en la mayoría de casos prioritario para concretar una relación de pareja, no significa que ésta no englobe otras dimensiones.

Con base en el recorrido conceptual llevado hasta este punto, se hace necesario la inclusión de algunas categorías complementarias que se relacionen directamente con el matrimonio

que protagoniza el filme a analizar; éstas son: sexualidad, género, roles de género y maternidad, y, por último, infidelidad, relaciones abiertas y poliamorosas.

Aún consciente de que los conceptos expuestos son tan sólo unos cuantos de los que conforman la esfera amorosa en las relaciones de pareja, los que han sido señalados son los que esencialmente se encuentran en el objeto de estudio, y que sin duda constituyen un importante punto de partida en el análisis del amor en general.

Si como veremos a lo largo de este capítulo, el amor como concepto, evoca otros elementos que lo constituyen y parcialmente lo definen, se considera que los conceptos aquí presentados atraviesan la filmografía del director y por ende complementan y guían este análisis.

Contextualización histórica del amor

Sin duda, el amor, cual sea su tipo, es piedra angular para que dos personas decidan unirse en algún grado a compartir experiencias, ponderando las experiencias emocionales, sin que la racionalidad desaparezca de los motivos de elección y comportamiento. En el amor se articulan muchas otras emociones, y el mismo amor está en transformación continuamente.

En las relaciones de pareja, cuando se siente amor, se experimentan sensaciones psicológicas y físicas en las cuales se realiza una gran diversidad de interpretaciones que sirven para evaluar el sentimiento que se tiene por la persona amada, y aquello que ésta siente por nosotros. A partir de una evaluación de origen sociocultural y determinada por las condiciones en que los individuos se desenvuelven, estos pueden hacerse un criterio de que tan enamorado están de alguien.

Un signo plenamente identificable del nuevo siglo es el cambio en las maneras en que las personas se relacionan sentimentalmente, cual sea la razón principal de esto (ya sea por las nuevas tecnologías o por los grandes movimientos sociales durante el siglo pasado, por mencionar algunas), la velocidad en que éstas ahora lo hacen no tiene precedentes. Es por eso que exponer al amor como concepto sociológico nos podría llevar, cuando menos de la manera más elemental, una investigación en sí misma.

A lo que este apartado aspira es a delinear los aspectos fundamentales del amor para contextualizar mi objeto de estudio. Como se ha mencionado, el amor es un engranaje en donde se vinculan diferentes emociones, pero la construcción social que se hace de éste lo determinan condiciones particulares de cada sociedad.

La pluralidad de categorías que giran alrededor del amor, se podría explicar a que este concepto ha ido cambiando paralelamente a las grandes transformaciones sociales. Por lo anterior, es importante realizar la siguiente contextualización del amor, en donde se hará un breve recorrido conceptual a través de diversos autores, sobre lo que éstos entienden por amor y cómo lo tipifican, a la vez de intercalar a lo largo del capítulo algunos trabajos que se han realizado, si no completamente en México, sí en un contexto latinoamericano, con la intención de sopesar contextualmente el amor que se representa en las relaciones de pareja en *Nuestro tiempo*.

a) Antecedentes del amor en occidente

Quizá en occidente el mito del andrógino representado por Aristófanes en *El Banquete* de Platón, sea el principal referente del cual se desarrolla ampliamente la idea de una partición

en el individuo, esa que nos lleva a buscar a “nuestra otra mitad”, que simboliza la función ontológica restauradora del amor, el cual ayuda a compensar esa honda separación. Este enfoque filosófico propone tres tipos de amor: *Eros* (que hace referencia al deseo sexual, al enamoramiento); *Philia* (que hace referencia al amor fraterno); y, *Ágape* (al amor compasivo).

Las características de *Eros*, la sexualidad y el enamoramiento, son los elementos con los que, al menos al inicio de la unión, se siguen asociando a las relaciones de pareja. Sin embargo, a través de los siglos se han ido transformando estos y otros aspectos que constituyen lo que se entiende por amor.

En este sentido, Zeyda Rodríguez (2006) en su trabajo *Paradojas del amor romántico*, realiza un extenso recorrido en donde localiza transformaciones, pero también permanencias, en los elementos de lo que se entiende por amor en la sociedad contemporánea. Rodríguez señala que, pese a que la manifestación de emociones que enmarcan lo amoroso se remontan a culturas tan antiguas como la egipcia o la griega, el discurso sobre lo amoroso se remonta a los siglos XI y XII.

En esta cronología se plantea que, si Platón, entre el siglo IV y V a.C., y San Agustín en el IV y V d.C., con sus diferencias, coincidían en su concepción de anteponer en el amor el idealismo ante lo real, para no caer en el riesgo de las tentaciones carnales (ya sea por cuestiones éticas o cristianas), Ovidio, en los siglos I a.C. y I d.C., pone el acento en lo realista en su interpretación del amor.

La postura de este poeta es innovadora porque pone a la par tanto a hombres y mujeres, en un amor terrenal, vinculado con la sexualidad; para Ovidio el amor es algo asequible en lo

mundano, y el disfrute es posible para ambos sexos. Rodríguez (2006) señala que estas ideas si bien tienen cierto matiz moderno, tuvieron que esperar cientos de años para ser retomadas; sin embargo, la influencia de algunos planteamientos de Ovidio, pueden ser rastreados once siglos después, con los trovadores franceses en la Edad Media.

En el mundo occidental, por lo menos durante los diez siglos que duró la Edad Media, los clérigos cristianos fueron quienes se consagraron como consejeros espirituales y morales, lo que les otorgaba la responsabilidad de juzgar “lo bueno y lo malo” dentro de los espacios privados (y la vida pública en general).

En otras palabras, en el ámbito de las relaciones de pareja la iglesia controlaba todos los aspectos: lo familiar, sexual, emocional, espiritual, entre otros; en donde el principal objetivo era erradicar las prácticas que consideraban bárbaras, como el concubinato y el adulterio, que en esos tiempos en que el matrimonio todavía no estaba instituido por el clero, se refiere simplemente a la libertad de elección de pareja (Molina, 2009). Es por ello que la iglesia decidió institucionalizar el matrimonio con la intención de mantener el orden social, erradicando prácticas no deseables.

b) El amor cortés

En el siglo XII, con los trovadores franceses, el *amor cortés*³¹ se podría considerar como el prototipo del amor romántico³², ya que estos cantaban al amor, pero ya no a Dios o al Bien,

³¹ Zeyda Rodríguez apunta que el “amor cortes” fue un término no acuñado en la Edad Media, sino en 1883 por Gastón Paris, un medievalista francés, quien lo utilizó para designar las características en cómo se entendía el amor en la literatura francesa en el siglo XII.

³² La diferencia radica principalmente en que, el amor cortes se basa en la extrema emocionalidad, y el amor romántico en la sensualidad y el placer sexual. Al respecto, Irving Singer menciona: “... no era el amor sensual el que determinaba la naturaleza del amor cortesano. Aquel requería en general que los amantes se

sino a seres humanos idealizados (Rodríguez, 2006)³³, esto fue un cambio radical en la cosmovisión afectiva.

El elemento de imposibilidad de concretar el deseo amoroso a causa de la diferencia de posición social de la pareja impregna la idealización imaginaria³⁴ del amor cortes, y posteriormente del amor romántico. El amor cortés se caracteriza principalmente por anteponer a la persona amada ante cualquier otra obligación, además de idealizarla desorbitadamente, por lo cual tiene cierto grado de subversivo.

Si bien el amor cortesano igualaba en importancia tanto a hombres y mujeres para ser constituido, es necesario señalar que esta relevancia solo abarcaba la esfera de lo amoroso:

Este papel concedido a las mujeres marca una de las idealizaciones máspreciadas de la imaginación del amor cortés. Aun sin cambiar su situación estructural como personas carentes de derechos, las mujeres, tradicionalmente relegadas en todos los ámbitos, son elevadas en el plano al rango de culto, a las cuales se subordinan los caballeros rindiéndoles pleitesía (Rodríguez, 2006, p. 77).

Es así que se fue dando un precedente, aunque fuera ínfimo, de igualdad entre sexos. En este sentido, Carmona (2011) menciona que el amor cortés giraba alrededor de:

una relación amorosa en que una mujer de más alto nivel social mantenía sometido a un amante de más baja extracción. Esta relación, que se pretendía inversa a la dominación masculina del cónyuge, tuvo un papel importante en el nacimiento del ideal de igualdad entre

dejasen llevar por su necesidad erótica mutua. Aunque los amantes podían disfrutar también de lo sensual, su amor se demostraría en una emocionalidad extrema, así como en la capacidad de renunciar al placer sexual si las circunstancias del amor demandaban el sacrificio (Singer, 1966), p. 50).

³³ La autora enlista las principales idealizaciones que se dan en este tipo de amor: “el amor sexual entre hombres y mujeres es, en sí mismo, algo esplendido, un ideal por el que vale la pena esforzarse; el amor ennoblece tanto al amante como al amado; por ser un logro ético y estético, el amor sexual no puede reducirse a un mero impulso de la libido; el amor se vincula con la cortesía y el cortejo, pero no necesariamente con la institución del matrimonio; y el amor es una relación intensa y apasionada que establece una *sagrada* unicidad entre el hombre y la mujer” (Rodríguez, 2006, pp. 77-78).

³⁴ En su texto, Rodríguez utiliza estos dos conceptos en su revisión. Citando a Santayana (en *La naturaleza del amor* de Irving Singer), menciona que, se entiende que la *idealización* se refiere a las ideas que determinada sociedad tiene acerca del amor, las cuales son producidas históricamente. Respecto a lo *imaginario*, citando a Castoriadis, es “... la urdimbre inmensamente compleja de *significaciones* que empapan, orientan y dirigen toda la vida en la sociedad considerada y a los individuos concretos que corporalmente la constituyen. Esa urdimbre es lo que yo llamo el *magma de las significaciones imaginarias sociales* que cobran cuerpo en la institución de la sociedad considerada y que, por así decirlo, la animan” (Citado en Rodríguez, 2006, p. 68).

hombres y mujeres en materia sexual, aunque fuera por definición adultera (Carmona, 2011, p. 802).

Si la condición social dispar era determinante para el amor cortés, y si básicamente su idealización giraba en torno a amar a alguien que implícitamente era inalcanzable, el amor, visto desde lo mundano, ya desde su origen muestra paradojas que lo vuelven problemático, y ese es un aspecto que sin duda continúa manifestándose en los tiempos contemporáneos; en el amor cortés se manifiesta el gozo y la renuncia, en la declaración de amor esta la imposibilidad de alcanzarlo.

Si como menciona Zeyda Rodríguez, en el amor cortés se da una fusión, en términos generales, entre la concepción idealista de Platón y la tradición de Ovidio que apela a la sexualidad, la fusión que se da en el amor romántico responde a ideas platónicas y neoplatónicas, nociones del cristianismo como el amor interpersonal que aspira a la divinidad, además de ciertos aspectos de la visión cortesana; todo esto agregado a una idea metafísica en donde se busca una identificación empática con el otro.

c) El amor romántico

El *amor romántico* nace a mediados del siglo XV en Europa, derivado principalmente a partir de las diferencias que se comienzan a manifestar entre el amor cortesano y los ideales religiosos, lo cual se podría resumir a grandes rasgos en que se antepusieron los sentimientos frente a la razón; esto reafirma su carácter subversivo.

Finalmente, la consolidación del amor romántico llega con las novelas del siglo XVII y del siglo XVIII, con lo cual terminan delineándose sus principales características y se popularizó en el imaginario de la sociedad. Si bien la definición de amor romántico es sumamente variada, se puede señalar que una constante en éste es "... su 'celebración' del amor mismo

como el máximo valor, el destacado papel que otorga a la imaginación... así como la existencia de obstáculos de diverso tipo para la realización del amor” (Rodríguez, 2006, p. 80).

Antes de continuar es importante señalar que, el amor no siempre definió la unión de las parejas como hoy lo entendemos. Susana Eskenazi (2014) plantea que, antes del siglo XVIII, las uniones de pareja eran arregladas según las alianzas entre familias, por medio de contratos, donde el principal motor era la subsistencia. En el caso de las familias pobres, el matrimonio fungía como organizador del trabajo agrícola. En este periodo, la pasión estaba por fuera del matrimonio; aspectos como erotismo, elección y pasión, en su mayoría, solo eran practicados por algunos grupos aristócratas, por la licencia sexual que les permitía su posición social; sin embargo, esta no tenía conexión alguna con el matrimonio.

Una de las grandes aportaciones del amor romántico fue que la dimensión sentimental se considerara sumamente relevante para la unión, de ahí que la narración, de mano de las novelas, poemas, y demás manifestaciones artísticas, fueran imprescindibles para la extender la representación de esta clase de amor.

Algunas características que engloban al amor romántico se extienden hasta la actualidad, es por esa razón que su definición se complementa con el siguiente apartado, en donde se comienza a abordar contemporáneamente el concepto. Precisamente, gran parte del debate en torno a esta emoción radica en que algunos autores ven superada la etapa romántica del amor en sociedades desarrolladas; sin embargo, otros observan que esta noción es sumamente cuestionable, sobre todo en los análisis que surgen desde una perspectiva de género.

d) El amor contemporáneo

Como se ha visto hasta ahora, al estar vinculado con diversos fenómenos sociales, el enfoque con el que la sociología se acerca al amor de pareja tiene diferentes puntos de partida. Adriana García (2015), en “El amor como problema sociológico”, presenta cinco problemas sociológicos relacionados al amor³⁵, esto porque si bien muchos autores, como veremos, hablan acerca de este concepto, éstos pueden estarse refiriéndose a aspectos completamente diferentes a los que otros apuntan.

Esta autora logra señalar algunas semejanzas y diferencias que los sociólogos han tenido a través del tratamiento conceptual del amor. Respecto a las similitudes, se coincide en que la modernidad ha traído nuevas formas de emparejamiento, en donde las cuestiones afectivas se sobrepone a las económicas, así el amor moderno se asocia con el individualismo y una supuesta posibilidad de selección de la propia identidad, dentro de una sociedad que tiende cada vez más a diferenciarse entre sus integrantes.

García destaca que, más que asumir el hecho anterior, una manera de observar las principales diferencias en el acercamiento al concepto, es la de centrarse en el problema de la vinculación social en su relación con el amor³⁶, aunque también relacionando el amor al sentido³⁷, el cual es un enfoque más contemporáneo.

³⁵ 1) Cómo la sociedad determina el amor; 2) cómo el amor sirve o influye en la vinculación social; 3) cómo el amor permite observar el cambio, la transformación de la sociedad; 4) cómo el amor es un poder creativo del individuo (que puede ser usurpado, explotado o utilizado); 5) cómo el amor da sentido (social) al individuo, como parte de su identidad y como experiencia de vida (García, 2015, p. 39).

³⁶ García entiende el amor como una construcción cultural cambiante, con la cual los sujetos dan sentido a sus experiencias afectivas individuales, además, citando a Norbert Elias, complementa su definición mencionando que: “el amor es un tipo de vinculación social que es de corte afectivo” (García, 2015, p. 38), es decir, que involucra afectos.

³⁷ Para la autora, en su reporte de investigación *condiciones de posibilidad del vínculo amoroso de pareja* (2014), apunta que el *sentido*, lo entiende retomándolo de la fenomenología de Schütz y Berger, en donde se

Es importante tomar en cuenta que también el concepto depende de la centralidad con que los autores posicionan a éste en sus análisis, ya que no todos ponen el mismo énfasis en esta esfera. El amor en las últimas décadas ha incrementado el interés de diversos investigadores, además del interés generalizado de la sociedad, el cual se puede reflejar en la literatura y eventos que giran en torno al amor.

Muchos de los análisis, así como productos culturales, se centran principalmente en el individuo y su experiencia, es decir, Adriana García destaca que, el impacto de la modernidad se mide a través de personas comunes y corrientes que la padecen; el amor puede ser un tabulador para observar algunos efectos de la modernidad.

El sociólogo inglés Anthony Giddens (1995) en *La transformación de la intimidad*, hace una distinción entre tres tipos de amor: el *amor pasión*, el *amor romántico* y el *amor confluyente*. Giddens observa que la característica que mejor define al amor pasión es la de ser desorganizador, y señala que en la mayoría de las culturas ha sido considerado como subversivo, ya que está suscrito a un deseo de inmediatez sexual, que hace entrar en conflicto a los individuos con las rutinas cotidianas, por la urgencia de estos en concretar este deseo, y particularmente, esto es lo que lo vuelve revolucionario. Este tipo de amor tiene un carácter marcadamente masculino, y pese a anteponer el objeto amoroso a cualquier rutina, tiene intereses tendientes al individualismo.

refiere que, en la comunicación, los significados son compartidos, pero el individuo experimenta de manera individual el sentido (García y Sabido, 2014, p.5).

“La última dimensión (la del Sentido) corresponde a la mirada desde lo individual. Desde la perspectiva de Luhmann, estamos hablando del sistema psíquico... Consideramos indispensable incorporar esta dimensión para la comprensión del fenómeno del amor, puesto que, a pesar de que éste se explica por las condiciones culturales y sociohistóricas, no puede soslayarse que, los cuerpos en general... experimentan el Sentido (del amor en este caso) de acuerdo a sus propias lógicas” (García y Sabido, 2014, pp. 5-6).

El amor romántico, Giddens lo observa marcadamente femenino, en este se individualiza a los amantes, situándolos en una historia personalizada en donde se asocia el amor y la libertad como valores prioritarios ligados estrechamente con la autorrealización. Más que la sexualidad, la idealización del otro es lo que caracteriza al amor romántico, lo que lleva a concebir a la relación como única alternativa para llegar a un estado de plenitud, es decir, se proyecta primordialmente a futuro ese bienestar.³⁸

Finalmente, en el amor confluyente las personas mantienen vínculos en función de sí mismas y no por lo que obtienen de su pareja; esta relación sólo es mantenida en medida en que cada individuo de la pareja encuentra satisfacciones en la relación. A diferencia del amor romántico, el amor confluyente no idealiza a una persona, sino que reconoce los valores de ésta; el saber que una relación puede o no tener límite de tiempo es algo intrínseco a este tipo de amor, a diferencia del romántico.

Sin embargo, es necesario señalar algunos trabajos que cuestionan algunos aspectos demasiado optimistas por parte de Giddens, respecto a su panorama democrático en las relaciones de pareja, en este último concepto. Mari Luz Esteba (2008) plantea que el problema de la visión democrática del amor confluyente, no está en señalar los cambios que se dan, sino en sobredimensionarlos y no considerar los aspectos ideológicos que siguen

³⁸ Susana Eskenazi (2014), considera que el amor romántico, en su momento, no fue solo revolucionario, sino que a esto se agregaba la creación de una cosmovisión, en donde los amantes eran autores y protagonistas que decidían su porvenir con base al deseo de unión, lo que modifica la manera en que se estructuraba la sociedad hasta el momento en que surge esta clase de amor. Sin embargo, esta revolución duro poco, ya que, con la llegada de la sociedad industrial, se delegó a la mujer definitivamente a la vida privada en el hogar, y al hombre a la vida del trabajo en sociedad. “El amor romántico en su estado originario no era compatible con la organización de la familia. Lo complejo del amor romántico quedó reducido a reglas de convivencia y a sostener un orden social que cuidara de la normalización, la previsibilidad. A partir de allí quedó establecido el orden que incluía los roles, los géneros, la distribución laboral, los hijos y la relación de la familia con la comunidad” (Eskenazi, 2014).

impregnados en el imaginario que se tiene en occidente de la familia y del mismo amor, en donde las mujeres continúan en desigualdad de género.

Por otro lado, Lynn Jamieson (1999), también pone en entredicho la transformación de la intimidad planteada por Giddens; la autora señala cómo, cuando en diversas ocasiones las parejas intentan negociar y abrirse emocionalmente dentro de la relación, lo que se da realmente es un esfuerzo por crear un sentido democrático de su vida en común, es decir, más que crear mecanismos que generen dinámicas de igualdad, lo que se hace es presentar vivencias de género (impregnadas por el contexto sociocultural de occidente) dentro de la relación como igualitarias y satisfactorias. Lo importante del planteamiento de Jamieson es señalar la relevancia de los roles de género dentro de la pareja, ya que este determina la experiencia del amor en pareja, y su crítica va respecto a esa simplificación que Giddens hace en su análisis conceptual.

Por su parte, para Elizabeth Beck-Gernsheim y Ulrich Beck (2001), el amor es un concepto huido, esto porque consideran que en las sociedades actuales se depositan grandes expectativas, se hace objeto de culto y se proyecta la autorrealización personal dentro de éste. Estos autores plantean que, con la paulatina pérdida de las identidades³⁹ tradicionales, el amor se convierte en algo conflictivo, pero si esto es un fenómeno social, no se asume como tal, ya que las personas implicadas lo asimilan como un problema individual, modificable según sus atributos personales.

³⁹ Gilberto Giménez (2005) entiende que la identidad y su función es "... marcar fronteras entre un nosotros y los "otros", y no se ve de qué otra manera podríamos diferenciarnos de los demás si no es a través de una constelación de rasgos culturales distintivos. Por eso suelo repetir siempre que la identidad no es más que el lado subjetivo (o, mejor, intersubjetivo) de la cultura, la cultura interiorizada en forma específica, distintiva y contrastiva por los actores sociales en relación con otros actores" (Giménez, 2005).

Las parejas, al asumir el amor como algo configurable desde su individualidad, hace que las contradicciones contextuales de la sociedad sean sumamente nocivas para la relación. Por lo anterior los Beck consideran que, en esta mezcla entre grandes expectativas y ciertas contradicciones que se dan dentro de las relaciones de pareja, por el constante cambio en las identidades, en el amor se ha normalizado lo caótico. Todo esto desemboca en un concepto del amor que los propios implicados tienen que construir, en gran parte, a partir de productos culturales a los que están expuestos en las sociedades modernas⁴⁰.

Para la socióloga israelí, Eva Illouz (2007), el “normal caos del amor” que señalan los Beck, sólo actúa de manera superficial como un comienzo organizador de la intimidad. Illouz menciona que, si bien la ambigüedad en la comunicación dentro de la pareja ha sido

⁴⁰ Tanto Giddens, los Beck, Bauman y otros tantos autores que se revisaran en este segmento, hacen un análisis de la *modernidad*, y derivado de esta, del amor. Eva Illouz (2007) menciona que los sociólogos tradicionalmente entendieron la modernidad en términos del advenimiento del capitalismo, de las instituciones políticas democráticas o de la fuerza moral de la idea de individualismo; de toda la conceptualización derivada de estos fenómenos (por ejemplo: racionalización, desencantamiento, explotación etc.), se prestó poca atención a que los grandes relatos sociológicos de la modernidad contenían elementos sumamente notables en términos de emociones, por ejemplo, del amor (Para ejemplos puntuales véase el primer capítulo de *Intimidades congeladas*).

Bolívar Echeverría (2005), después de realizar una interesante disertación sobre el origen de la modernidad, la sitúa en el siglo X, momento en que se da una “revolución tecnológica”, la cual repercute profundamente en la forma de producción del trabajo humano, en donde se introducen nuevos medios de producción, promoviendo la estructura técnica del aparataje instrumental; lo importante de este suceso es que en este se da la posibilidad para que la sociedad humana pueda construir su vida civilizada en una interacción diferente entre lo humano y lo natural, es decir, la naturaleza ya no es una amenaza, sino una aliada; este suceso cambia por completo la cosmovisión del mundo. Echeverría define modernidad como: “la característica determinante de un conjunto de comportamientos que aparecen desde hace ya varios siglos por todas partes en la vida social y que el entendimiento común reconoce como discontinuos e incluso contrapuestos -esa es su percepción- a la constitución tradicional de esa vida, comportamientos a los que precisamente llama “modernos”. Se trata además de un conjunto de comportamientos que estaría en proceso de sustituir esa constitución tradicional, después de ponerla en evidencia como obsoleta, es decir, como inconsistente e ineficaz. Puede ser vista también, desde otro ángulo, como un conjunto de hechos objetivos que resultan tajantemente incompatibles con la configuración establecida del mundo de la vida y que se afirman como innovaciones substanciales llamadas a satisfacer una necesidad de transformación surgida en el propio seno de ese mundo” (Echeverría, 2005, pp. 1-2).

Por su parte, Antony Giddens (1991) considera que, en la modernidad se da una configuración de la personalidad, desligada de los aspectos tradicionales de la sociedad, en donde existe una definición particular del yo, una nueva visión del uso del cuerpo y otras maneras de elección sobre los diferentes aspectos que engloban la vida personal, en donde la vida en pareja evidentemente tiene cambios considerables, referente a la perspectiva a la que anteriormente se le asociaba.

considerada sumamente nociva, en el lenguaje se da un intercambio emocional que es al mismo tiempo neutral y subjetivo. Neutral porque la autora supone que se debe poner atención al contenido objetivo y denominativo en una frase, y a partir de eso hay una neutralización de las emociones y lo errático que pueda tener la interpretación de éstas; y subjetivo porque lo que justifica un pedido o el experimentar una necesidad o emoción, en última instancia se basan en subjetividades. La validación y reconocimiento de esos sentimientos no necesita más justificación que el hecho de que alguien en la pareja lo esté sintiendo.

Illouz señala que reconocer al otro se refiere a no cuestionar las razones de su sentimiento. En su texto se señalan algunos motivos que considera relevantes para que se haya dado esta racionalización dentro de las relaciones de pareja:

Dado que el feminismo y la terapia son dos importantes formaciones culturales que apuntaron a la emancipación de las mujeres de clase media del yugo de la organización familiar tradicional, contribuyeron a racionalizar las relaciones íntimas, es decir, a someterlas a métodos neutrales de examen y discusión sobre la base de un intenso trabajo de autoanálisis y negociación. Esa racionalización de los vínculos emocionales dio lugar a una "ontología emocional", o la idea de que las emociones pueden separarse del sujeto para su control y clarificación. Esa ontología emocional hizo que las relaciones íntimas se volvieran conmensurables, susceptibles de despersonalización, que fuera posible vaciarlas de su particularidad y analizarlas según criterios de evaluación abstractos (Illouz, 2007, p. 85).

Illouz propone que gracias a las consecuencias entremezcladas de la estructura emancipadora del saber psicológico, del feminismo y de la creciente democratización en el ámbito laboral, la vida emocional se volvió más dinámica; sin embargo, la autora mantiene sus dudas, ya que si bien ve en el modelo de comunicación de las relaciones íntimas un método para entrar en diálogo con el otro, también observa que se crea un lenguaje de derechos y productividad económica, el cual, en su opinión, no es fácilmente compatible en el espacio de las relaciones íntimas.

Continuando con la idea anterior, Illouz (2009) en *El consumo de la utopía romántica*, se centra en estudiar cómo se relaciona el amor romántico con la cultura y la economía, tratando de definir cuáles son las formas y mecanismos con los que se encuentran estas esferas. Una de las razones que señala la autora para explicar la fuerza que el amor romántico tiene en el imaginario colectivo en las sociedades capitalistas es que éste tiene una dimensión utópica⁴¹, la cual se relaciona con la experiencia de lo sagrado, aunque este tipo de sociedades hayan experimentado una secularización paulatina.

El amor, agrega Illouz, sigue siendo subversivo particularmente porque podría atentar contra los intereses del grupo, ya que no se sujeta a las reglas de la endogamia; la elección libre de pareja en el amor romántico, puede ayudar para sondear los límites de las reglas que une a un grupo⁴²:

...el amor romántico precede al capitalismo propiamente dicho, pero articula dos tópicos recurrentes que luego resonarán entre sus temas ideológicos centrales: por un lado, el de la soberanía del individuo frente al grupo, que se reafirma en las elecciones sexuales ilícitas y en la resistencia contra las normas de la endogamia que éste le impone; por otro lado, el de la distinción, central para la ideología burguesa, entre los sentimientos y el interés, el altruismo y el egoísmo, plasmados en la esfera privada y en la esfera pública, respectivamente. En esta división, el amor romántico avala la prioridad de los sentimientos por encima de los intereses sociales y económicos, el privilegio de la gratuidad por sobre el beneficio económico, la primacía de la abundancia con respecto a las privaciones causadas por la acumulación. Al proclamar la supremacía de las relaciones humanas gobernadas por la entrega desinteresada del propio ser, el amor no sólo exalta la fusión de dos cuerpos y dos almas individuales sino también abre la posibilidad de un orden social alternativo. De este modo, proyecta un aura de transgresión que al mismo tiempo promete y exige un mundo mejor (Illouz, 2009, pp. 28-29).

⁴¹ En el texto la autora menciona, desde la perspectiva de Durkheim, que las experiencias utópicas no han desaparecido en las sociedades seculares, sino que han pasado de la religión a otros espacios en la cultura (como al amor). La dimensión utópica del amor romántico que propone la autora deriva de un concepto ligado a lo religioso, del autor Victor Turner: *liminalidad*, el cual define como "... una categoría de lo religioso en que se invierten las jerarquías del orden normal y se liberan energías comunales para fundirse en un vínculo orgánico. Lo liminal explora los límites de aquello que el grupo social permite, controla y sanciona ritualmente. Por lo tanto, contiene elementos de transgresión, pero también mecanismos para restablecer el orden 'normal' de las cosas" (Illouz, 2009, p. 29).

⁴² Cabe señalar que la autora subraya cómo el matrimonio, hasta principios del siglo XX, fue una de las principales operaciones comerciales para todos los niveles de la sociedad.

Pero el amor romántico como ideal utópico también permea símbolos, valores y relaciones entre clases de determinada sociedad. En el texto se señala la ironía que, desde el mercado, se da forma a la oposición en contra de los valores utilitarios y la inversión del orden social que se reafirman mediante el amor romántico; el consumo de ocio es un ejemplo de esa supuesta transgresión del orden establecido:

Mediante su incorporación a la esfera del ocio, el amor romántico se afianza profundamente en la tradición que avala el desorden del individuo frente al orden del grupo, sólo que ahora esa convalidación se expresa en el idioma consumista de la cultura posmoderna... la cultura posmoderna del capitalismo tardío articula una potente utopía del amor que promete transgresiones mediante el consumo del ocio y de la naturaleza (Illouz, 2009, p. 30).

Es decir, esa dimensión contestataria que plantearía el amor romántico en primera instancia, termina en prácticas que se ajustan en la lógica del mercado capitalista. Existe una contradicción cultural en lo que respecta a la producción y el consumo, que son ubicables en la definición del amor romántico; Illouz puntualiza cómo las prácticas amorosas se desarrollan a través de un lenguaje cultural contradictorio: por un lado, está el hedonismo, y por el otro, la disciplina laboral. En sus siguientes trabajos, la autora continúa el análisis de esta clase de oposiciones.

En *Por qué duele el amor* (2012) Illouz realiza un análisis respecto a cómo el amor se ha vuelto una experiencia tormentosa para las parejas actuales. Esto sucede porque la configuración de los sujetos en la modernidad se da tanto en términos emocionales, así como en términos económicos, es romántica y racional.

La autora considera que esto sucede porque el rol protagónico del amor dentro del matrimonio, así como en productos culturales, coincide con el declive del matrimonio como herramienta de alianza y movilidad social. Sin embargo, lejos de diferenciarse las esferas económicas y emocionales, han ido en una paulatina simbiosis, en la cual se incorporan cada

vez más y de manera menos explícita tanto las aspiraciones emocionales, así como las ambiciones económicas.

En la sociedad actual se promueve el modelo del matrimonio heterosexual (apegado a prácticas tradicionales, viendo el matrimonio de manera instrumental), así también como al del amor romántico (que incluye una pasión intensa que también busca anteponer el objeto amado ante la rutina), es decir, una paradoja que en su yuxtaposición crea contradicciones que repercuten en la psiquis de los individuos, además de propiciar una labor cultural por parte de éstos, buscando la conciliación de estas contrariedades que no son siempre fáciles incorporar a la vida cotidiana. Illouz considera que, si los motivos que hacen del amor algo sumamente importante para la identidad y felicidad de los individuos, es porque precisamente ahí se evidencia la poca agencia de éstos frente a las instituciones modernas.

El cambio de las identidades dentro de las parejas es también señalado por el sociólogo Zygmunt Bauman (2003). Continuando el análisis de su concepto *líquido*, el cual utiliza para señalar, entre otras características, la inestabilidad en la época moderna marcada por las dinámicas masivas y globales de mercado, las cuales tienen un impacto directo en los vínculos humanos, en *Amor Líquido*⁴³, Bauman señala como la convivencia en la sociedad de consumo, conlleva a los individuos a establecer relaciones amorosas percibiendo al otro como mera mercancía, en donde los lazos que los unen parecen depender de los beneficios que generan.

⁴³ Enrique Calvo (2007) es crítico respecto a este constante concepto en la obra de Bauman. Calvo señala que, precisamente el autor ha caído en un “ensayismo líquido”, abusando de la etiqueta semántica que utilizó en gran parte de su obra, la cual cae en una negatividad total de la modernidad, concibiéndola como disolvente de la responsabilidad moral. En opinión del sociólogo español, Bauman ha visto muy rentable y presta a la comercialización esta visión pesimista, y sin embargo nada original, ya que formulas similares se presentan en el *Manifiesto comunista* de Marx (“Todo lo sólido se desvanece en el aire”), además de la profecía weberiana de *La jaula de hierro*.

La idea de liquidez se refiere a la fugacidad, es decir, a la no solidez o estabilidad, en donde la superficialidad de estas relaciones se caracteriza por un menor grado de compromiso. Para Bauman, los amantes modernos piensan desde una lógica de consumidores, los cuales buscan maximizar su utilidad dentro de la pareja⁴⁴; este aspecto determina la fugacidad de una relación, ya que, al ver al otro como objeto de consumo, al cansarse de una persona se puede buscar otra de la que se espera traiga una supuesta mayor satisfacción.

Para Bauman, en la actualidad, la concepción de las relaciones largas es negativa: “La moderna razón líquida ve opresión en los compromisos duraderos; los vínculos durables despiertan su sospecha de una dependencia paralizante”⁴⁵ (Bauman, 2003, p. 70). En este contexto se dan *relaciones de conexión*, con las que el autor se refiere a las uniones que se dan gracias a las nuevas tecnologías de comunicación, las cuales son igualmente líquidas, caracterizadas más por ser actividades recreativas⁴⁶.

⁴⁴ La autora feminista Ana de Miguel (2015) realiza una crítica al concepto de *sociedad líquida*, entre otros, respecto al papel de la mujer dentro de la pareja, principalmente porque en la teoría en donde se desarrollan éstos, no brinda una perspectiva de género, ignorando la visión específica de las mujeres, quienes, en su opinión, en muchos casos han creado un pensamiento de género sólido, pero experimentan una continua decepción y falta de reciprocidad en las relaciones de pareja.

⁴⁵ Tanto Ulrich Beck y Bauman, son autores que analizan la modernidad, y de ahí derivan a fenómenos centrales dentro de esta, como el amor. Lluís PlaVargas (2013) observa en los análisis hacia la modernidad de estos autores (el concepto de *individualización* de Beck, y el *fetichismo de la subjetividad* en Bauman, utilizados en sus análisis del amor) ciertas inconsistencias, lo que deriva en que éstos sean simplificadores y categóricos. Pla Vargas considera que tanto Beck y Bauman fuerzan su perspectiva en mostrar que la identidad personal, en la modernidad, se reproducen los movimientos del mercado, de las modas, las características de ciertas mercancías emblemáticas, e incluso proponiendo la equivalencia entre sujetos y productos. En su artículo, Pla Vargas se concentra en señalar que estas visiones hacen una generalización poco productiva y simplista para un análisis de procesos de significación o resignificación que se operan en el consumo, los cuales pueden ser sumamente diversos. (Véase: *¿Identificación por el mercado? Los enfoques de Giddens, Bauman y Beck, Algunos argumentos críticos*).

⁴⁶ Tania Rodríguez y Zeyda Rodríguez (2016) en “El amor y las nuevas tecnologías: experiencias de comunicación y conflicto”, realizan una investigación del impacto de las nuevas tecnologías de la comunicación, en gran parte referido a las redes sociales, enfocado a las zonas de observación y vigilancia de los individuos hacia el otro, en donde se refuerzan algunos componentes del amor romántico, en jóvenes de la ciudad de Guadalajara. Las autoras logran evidenciar que si bien es cierto en estas tecnologías se abren nuevas posibilidades de socialización, también aumentan ciertos conflictos, como la apropiación del otro y los celos, característicos del amor romántico. Es decir, hay rasgos tradicionales sólidos que perduran en estas prácticas modernas.

Conforme con esta revisión conceptual se observó que las construcciones de género y de sexualidad dentro de la pareja determinan cómo se concibe el amor en determinada sociedad. Es por eso que a continuación, con la intención de ampliar el panorama respecto a este concepto, se pretende vincular y articular el amor con los principales elementos que lo engloban.

Finalmente, es importante subrayar que la intención que se tuvo al ir presentando los diferentes tipos de amor en esta sección, fue irlos acompañado de algunos cuestionamientos a estas posiciones teóricas, para ampliar la concepción de éstos. Si bien es cierto que los trabajos enfocados a ese punto son abundantes, el asimilar los conceptos de amor presentados como tipos ideales⁴⁷, ayudara para contrastar y de ahí sacar conclusiones al aplicarlos al objeto de estudio.

Las relaciones de pareja

Las relaciones de pareja es una de las experiencias humanas que más busca concretar un individuo. Al hablar de Relación de Pareja, me refiero a la unión afectiva entre dos personas, las cuales tienen cierto nivel de afinidad en determinados planes de vida, su carácter y duración es sumamente variado, y este vínculo es determinado socioculturalmente.

⁴⁷ *Tipo ideal* se refiere al instrumento conceptual del sociólogo Max Weber, quien lo define como: “Un tipo ideal está formado por la *acentuación* unidimensional de uno o más puntos de vista y por la síntesis de gran cantidad de fenómenos *concretos individuales* difusos, distintos, más o menos presentes, aunque a veces ausentes, los cuales se colocan según esos puntos de vista enfatizados de manera unilateral en una construcción *analítica* unificada ... Dicha construcción mental, puramente conceptual, no puede ser encontrada empíricamente en ningún lugar de la realidad” (Consultado en: Ritzer, 1993, p. 255).

Es decir, estos conceptos son construidos lógicamente y su propósito es establecer un medio de comparación con la realidad concreta, con la finalidad de esclarecer su significado (Hekman, 1999). La finalidad de este instrumento conceptual weberiano no es encontrar el tipo ideal reflejado en la realidad, sino encontrar las diferencias entre estas dimensiones, y de ahí sacar conclusiones.

Para Tenorio (2013), en el contexto mexicano, una relación de pareja se refiere a:

una relación que involucra algún tipo de sentimientos positivos por alguien más que sirve de marco para determinar el tipo de relación que se quiere establecer (formal, informal, monógama, no monógama) y el nivel de compromiso (noviazgo, matrimonio, unión libre); estas reglas de formación de la pareja son hasta cierto punto flexibles. Sin embargo, las reglas con respecto a la formación de una pareja son estrictas en otros sentidos, por ejemplo, una relación amorosa no se puede establecer con algo que no sea otra persona (animales, objetos) o con alguien que tenga algún parentesco con nosotros (hermanos, padres, hijos, primos etc.) (Tenorio, 2013, p. 62).

Tenorio analiza a la pareja como una clase de equipo, el cual tiene una fachada social que organiza la vida en rutinas y roles, en donde se espera que se cumplan metas dentro de la relación, es decir, se forman expectativas, las cuales dependen principalmente de factores que varían según el contexto en el que se conforma la unión (además del tipo de relación, duración, etapas, características personales, entre otros aspectos.)⁴⁸.

⁴⁸ Complementando la idea de la pareja como equipo, Saúl Fuks en su artículo “La relación de pareja como organización social: desafíos y oportunidades”, señala la mayor visualización que fue tomando la “pareja” como organización social a mediados del siglo XX, marcando su distancia con la “institución familiar”. Citando a Edward Shorter, Fuks menciona que el erotismo que se desarrolla dentro del amor romántico fue fundamental para la transición tradicional/modernidad en la unión de pareja. Si el erotismo es un rasgo que ya se encontraba en el modelo tradicional/patriarcal, la novedad es que en esta etapa fue la inclusión tanto de hombres, así como de mujeres, y de esa forma se da una nueva concepción social que afecta el sistema de obligaciones y derechos que constituyen la identidad social. Es así que, en el periodo de la post-guerra, tras las revoluciones culturales juveniles: “Con una creciente conciencia del protagonismo adquirido, en su epopeya los jóvenes optaron por sus iguales como grupo de referencia y eligieron el sostén de las “redes” y los grupos de “pares” a fin de obtener la fuerza que les permitiera el cuestionamiento de la vieja moral tradicional, levantando banderas que reivindicaban y exaltaban la felicidad personal y el auto-desarrollo como valores ideales” (Fuks, s.f. p. 8). Sin embargo, algunos estudios dentro de la pareja en sociedades desarrolladas, demuestran que la dinámica dentro de éstas no es tan equitativa y planeada como se quisiera creer. El sociólogo francés, Jean-Claude Kaufmann (1999), en su trabajo *La ropa sucia* utiliza a modo de símbolo, precisamente el ámbito de cómo se organiza la repartición de labores en torno de la ropa sucia en la pareja. En él intenta demostrar que, en gran parte la esencia por lo cual una pareja permanece unida no es clara, es decir, la convivencia se cimienta en información oculta, o por decirlo de otra manera, de verdades a medias. Esto se evidencia en declaraciones de los integrantes de las parejas que este trabajo logra capturar. La repartición de la labor doméstica encierra una lucha de poderes interna en la defensa del individuo dentro de las relaciones. Para este autor, la ropa representa un distintivo esencial de la identidad personal de los individuos, la cual se altera por la constitución conyugal, esto desata una serie de situaciones en las que surgen cuestiones de introspección por parte de los sujetos que constituyen la pareja, sobre qué tanto están dispuestos a ceder dentro de la relación los aspectos del “yo”, en nombre de un “nosotros”. Pero, principalmente, evidencia que el reparto igualitario de las tareas domésticas entre sexos es parcial, porque la identidad de cada uno se recompone (frente al “equipo”, en términos de Tenorio), aunque no se quiera. En esencia, lo que trata de demostrar este autor es que, dentro de las veinte parejas con las cuales realiza su estudio, cuando se intenta establecer el límite de lo individual ante la vida en pareja, esta estipulación no es hablada, además de que precisamente los puntos de diferencia con el otro más notables, son precisamente los que desencadenen los problemas, y por eso se prefiere evitar el dialogo.

Las relaciones de pareja, nos menciona Diego Ruiz (2001), suelen convertirse en las relaciones más significativas del individuo, ya que en éstas se vierten las mayores expectativas y anhelos, para que triunfe esta unión. Si bien es cierto que en las últimas décadas se puede hablar de una gran reestructuración en las formas de concebir la asimetría en las parejas, se puede señalar que el modelo tradicional sigue predominando en la sociedad; sin embargo, la presión social que aparece en determinadas generaciones y sectores sociales van pujando para tener una mayor igualdad en la pareja, las cuales van marginando conductas y normas tradicionales e inequitativas para las mujeres.

A partir de esta modernización en las relaciones de pareja, ha ocurrido una serie de diversificaciones en las formas en que se concreta esta unión. Sin embargo, es importante señalar que no todas las características de las relaciones de parejas tradicionales son cuestionadas y descartadas como tales. Rosario Esteinou (2009) menciona cómo en los movimientos feministas de los setentas se cuestionaba sobre todo el carácter desigual y no complementario en las relaciones entre sexos, pero aspectos que se incluyen dentro del amor romántico como: la disminución del papel de la familia de origen y de la comunidad en la formación de la pareja y en la vida familiar, la libre elección del cónyuge, la creciente afectividad y calidez de las relaciones entre esposos y entre padres e hijos, se han mantenido dentro de los rasgos de las familias modernas.

Además, Esteinou observa en México que, las mujeres más jóvenes con mayor grado escolar, que desempeñan algún trabajo remunerado y tienen un mayor desempeño en actividades extradomésticas, son las que tienen mayores posibilidades de establecer relaciones de pareja

con mayor equidad de género; en contraparte, las mujeres con menos escolaridad y pertenecientes a sectores populares, mantienen relaciones de pareja con mayor inequidad ⁴⁹.

a) Sexualidad

La sexualidad es un concepto sumamente variable, según la sociedad en donde se pretenda contextualizar. Se refiere tanto al cuerpo como a las emociones, obligando al individuo a adscribirse a grupos socioculturales genéricos, pero sobre todo a determinadas condiciones de vida, es decir, la sexualidad es también una estructura de poder definida históricamente.

La antropóloga Marcela Lagarde (1990), respecto a la sexualidad en los individuos menciona:

... la sexualidad está constituida por sus formas de actuar, de comportarse, de pensar, y de sentir, así como por capacidades intelectuales, afectivas y vitales asociadas al sexo. La sexualidad consiste también en los papeles, las funciones y las actividades económicas y sociales asignadas con base en el sexo a los grupos sociales y a los individuos en el trabajo, en el erotismo, en el arte, en la política y en todas las experiencias humanas; consiste asimismo en el acceso y en la posesión de saberes, lenguajes, conocimientos y creencias específicos; implica rangos y prestigio y posiciones en relación al poder. (Lagarde, 2005, p.134).

Macionis y Plummer (2011), no sólo destacan el aspecto estructurante de poder de la sexualidad, también el componente simbólico. Estos autores destacan que en todas las culturas se desarrollan diferentes formas de organizar la sexualidad, y en ninguna existe de una forma totalmente equitativa, como menciona Plummer “la libertad sexual completa existe exclusivamente en el sueño del libertario y en la pesadilla del reformador moral”

⁴⁹ En un estudio de 2005, en 12 municipios del Estado de Jalisco, José Cervantes señala cierta tendencia de la población a entender como sinónimos conceptos como: amor, relaciones de pareja y matrimonio. A los entrevistados se les preguntó acerca de qué es lo que esperaban de una relación de pareja. Las mujeres se inclinaban por la búsqueda de sinceridad y amor, mientras los hombres deseaban que la mujer elegida tuviera apariencia atractiva. Sin embargo, lo anterior contrasta cuando se les cuestionó a los entrevistados las razones por las que habían formalizado alguna relación de pareja anteriormente, las respuestas más repetidas fueron: por embarazo, por lastima, para evitar la soledad, por conveniencia y por salir del hogar paterno. En lo que toca al amor, los entrevistados lo ponderan como elemental para formar una relación de pareja, en donde los hombres tienen una perspectiva más relacionada con el amor pasión, y las mujeres lo relacionan con el amor romántico. Cabe mencionar que las mujeres son las que mayoritariamente expresan arrepentimiento de haber formalizado alguna relación de pareja.

(Citado en Guasch, 1993, p. 114). Agregan que la sexualidad engloba todo lo que se relaciona con lo erótico⁵⁰, es decir, no es un acto meramente biológico, se insiste en que es un acto social, tanto como para vincularse afectivamente, así como violentar al otro, entre muchas otras formas.

Las restricciones sexuales se dan por medio de estructuras sociales y económicas, manifestándose a través de instituciones como la religión, las leyes, la familia, el parentesco, por mencionar algunas. Culturalmente en occidente, se podría considerar que aun predomina la percepción, aunque cada vez menos, de la heterosexualidad como fundamento “normal” o “natural” de la sociedad, sin embargo, esta cosmovisión trae consigo desigualdades basadas por las diferencias sexuales, pautadas por definiciones de lo que se supone es ser hombre o ser mujer, y por ende lo que significa tener relaciones sexuales. La heterosexualidad, como institución social, se pega a pautas culturales, y a la vez lo suele hacer desde los ideales del amor romántico, es decir, prácticas tradicionales, las cuales definen el noviazgo, el matrimonio, etc.

Es importante señalar, como nos comenta Jeffrey Weeks (1998), que la sexualidad, inclusive reduciéndola al aspecto heterosexual, no se delimita a la reproducción, además de que existen diversas formas de sexo no heterosexual, que pueden o no incluir el coito, en donde la mayoría tiene la posibilidad de llevar a orgasmo; Weeks define la sexualidad como:

⁵⁰ Marcela Lagarde (1990) define el erotismo como: “... la exaltación o inhibición de los impulsos libidinales. Tiene como base el ansia o excitación libidinal puesta de manifiesto en el sistema nervioso, en las membranas mucosas, en la piel y en los más diversos órganos. El erotismo tiene por protagonistas a los sujetos particulares y a los grupos sociales; tiene como espacio al cuerpo vivido, y consiste en acciones y experiencias físicas, intelectuales y emocionales, subjetivas y simbólicas, conscientes e inconscientes, así como formas de percibir y de sentir, tales como la excitación, la necesidad, y el deseo, que pueden conducir o significar por sí mismas goce, alegría, dolor, agresión, horror y, finalmente, pueden generar placer, frustración, o malestar de manera directa o indirecta” (Lagarde, 1990, p.207).

... el resultado de distintas prácticas sociales que dan significado a las actividades humanas, de definiciones sociales y autodefiniciones, de luchas entre quienes tienen el poder para definir y reglamentar contra quienes se resisten. La sexualidad no es un hecho dado, es un producto de negociación, lucha y acción humana (Weeks, 1998, p.30).

El autor hace hincapié en que la sexualidad no implica a dos personas, por ejemplo, el travestismo, el cual tiene que ver más con un “desahogo sexual”, o la masturbación como tal, en donde no se necesita de otra persona para tener un orgasmo. En este sentido, hay actividades íntimas que no tienen que ver con el sexo, y actividades sexuales que no son íntimas.

Con lo anterior coinciden Rodríguez, et.al. (2019), quienes realiza un análisis a través de diversos autores para demostrar que la sexualidad y la intimidad no son sinónimos, aunque a menudo en diversos trabajos académicos estos dos conceptos sean utilizados como iguales; una de las conclusiones a la que llega Rodríguez en su texto es que, si bien una relación sexual no implica intimidad, esto se debe a que para que ésta ocurra, debe incluir necesariamente cierto grado de conocimiento, atenciones y confianza recíprocas.

b) Género

Así como se mencionó en el apartado anterior la constante confusión en relacionar la sexualidad con la intimidad, a veces sucede también que se confunda sexo y género. En la década de los setentas diversas autoras estadounidenses buscaron marcar las diferencias entre un concepto y otro, en donde género se refiere, siguiendo a Marta Lamas (1999), a los procesos sociales y culturales que distinguen a lo femenino y a lo masculino que no se reduce a una distinción meramente biológica, en donde es elemental resaltar que las características humanas con que se relacionan a los sexos, son construcciones individuales y sociales, y no son dadas naturalmente a los individuos.

Por su parte, Joan Scott señala que, género es: “una forma primaria de relaciones significantes de poder” (Scott, 1996, p. 23); la autora menciona que si bien el género no es el único campo en donde se articula el poder, si señala que éste es un campo primario en el que, o por medio del cual, se ha facilitado de manera persistente a lo largo de la historia la significación del poder en occidente. Aunque algunos conceptos de poder se construyan sobre el género, estos no tratan literalmente del propio género, es decir, Scott señala que:

Establecidos como conjunto objetivo de referencias, los conceptos de género estructuran la percepción y la organización, concreta y simbólica, de toda la vida social. Hasta el punto en que esas referencias establecen distribuciones de poder (control diferencial sobre los recursos materiales y simbólicos, o acceso a los mismos), el género se implica en la concepción y construcción del propio poder (Scott, 1996, p. 26).

Es importante señalar que otra ambigüedad al hablar de género es que en muchas ocasiones se da una vinculación unilateral inmediata con las mujeres. Si bien es cierto que el desarrollo de la perspectiva de género ha permitido una creciente visualización de las mujeres y los problemas a los que han sido expuestas a lo largo de la historia, esta tendencia puede llegar a desgastarse por su reduccionismo.

Marcela Lagarde (1996) señala cómo en un caso extremo, cuando se utiliza el concepto género en algunos círculos para referirse a las mujeres, vaciado de toda concepción teórico-política feminista, esta mutilación teórica puede llevar lo transgresor de estas ideas a ser algo neutro. Al ir avanzando esta perspectiva mutilada por diversas instituciones, muchas personas no comprenden la perspectiva de género⁵¹, la autora menciona algunas consecuencias de esto:

⁵¹ Lagarde menciona que la *perspectiva de género* “... se estructura a partir de la ética y conduce a una filosofía “posthumanista”, por su crítica de la concepción y androcéntrica de humanidad que dejó fuera a la mitad del género humano: a las mujeres... La perspectiva de género tiene como uno de sus fines contribuir a la construcción subjetiva y social de una nueva configuración a partir de la resignificación de la historia, la sociedad, la cultura y la política desde las mujeres y con las mujeres. Esta perspectiva reconoce la diversidad de géneros y la existencia de las mujeres y los hombres, como principio esencial en la construcción de una

De tanto usar el término en la formulación de políticas públicas y debido a las formas tecnocráticas y autoritarias de ponerlas en práctica a través de mandatos institucionales, la perspectiva de género ha sido víctima de la burocratización por parte de quienes impulsan acciones que inciden en la reorganización social, la reconversión económica y política y la aculturación de las mujeres. Sus escasos conocimientos y sus visiones que van desde el antifeminismo consciente o ignorante soterrado, hasta el explícito y agresivo, impiden una comprensión cabal de la profundidad de los planteamientos (Lagarde, 1996, p. 22).

Es por eso que, en instituciones donde algunas personas creen estar implementando una perspectiva de género, piensan que solo se trata de realizar simplemente una suma (hablar de las mujeres, incluir a las mujeres) a la cosmovisión patriarcal de la sociedad, pero en esto no existe un real entendimiento del otro, no se da una real perspectiva de género, lo que se da, comenta Lagarde, es que al hacer referencia al género vinculado solo a la mujer, desde la perspectiva patriarcal, solo convierte en una traducción acrítica de la supuesta “perspectiva” que aparentemente se intenta establecer⁵².

De cualquier forma, es importante considerar que, si el género ha tomado enorme relevancia en las últimas décadas, fue porque la teoría feminista tomó como herramienta esta categoría, con la finalidad de evidenciar la estructura de dominación patriarcal. Rosa Cobo (2005), menciona que la homogenización mencionada entre sexo y género no es un error metodológico, sino que está relacionada con una metonimia política, ya que considera que

humanidad diversa y democrática. Sin embargo, plantea que la dominación de género produce opresión de género y ambas obstaculizan esa posibilidad” (Lagarde, 1996, pp. 13-14).

⁵² En diversos productos culturales, particularmente audiovisuales, como series de televisión/internet y películas en general, se ha dado un gran aumento en que, quien protagoniza estos contenidos sean mujeres, tratando de desmarcar la femineidad de la perspectiva tradicional, representando a una supuesta “mujer moderna”. En este sentido, Tania Rodríguez e Iliana Pérez (2014), en su artículo “La sexualidad femenina en discursos de la prensa popular y la ficción televisiva” concluyen en una paradoja que se da en su objeto de estudio, ya que si bien es cierto que en los contenidos que estas autoras analizan se pretende resaltar una cierta liberación sexual femenina, por otro lado, éstas también se expresan dentro de una relación de pareja heterosexual, es decir, se reproduce la imagen masculina como el proveedor del placer femenino, aunado a que se representa el poder femenino vinculado a características completamente ligadas con la cosmovisión patriarcal de la sociedad occidental. El aumento de mujeres y el aumento de éstas en los papeles protagónicos, no significa en modo alguno que se establezca una real perspectiva de género.

También véase: “Representatividad de la mujer en el cine, un análisis del contexto hacia un imaginario social para el reconocimiento femenino” de Gómez, M. o “La representación de la mujer en el cine mexicano con mayor audiencia del periodo 2000-2010” de Partida, J; Enciso, R. y Gonzales, S.

en esta vinculación conceptual difumina al feminismo, por privarlo de su contenido más crítico.

Así, el feminismo se debilita, las mujeres se debilitan como sujetos políticos, y el concepto género funge como un eufemismo que esconde el sistema de dominación. Cobo considera estas acciones como desestimaciones totalmente arbitrarias, nada inocentes, marcadas por un corte de políticas patriarcales y neoliberales: “si analizamos la desigualdad de género como inscrita en un sistema de dominación patriarcal, con las mismas herramientas conceptuales podemos contemplar la desigualdad económica como un sistema de dominación económica capitalista” (Cobo, 2005, p. 256).

Lo anterior se realiza en gran parte con un vasto catálogo de armas ideológicas, tanto duras (policía, ejército), pero también suaves, como: la religión, la escuela, los medios masivos de comunicación, y por supuesto, los productos culturales, como la música y el cine.

c) Roles de género y maternidad

Los roles de género se refieren particularmente a las conductas estereotipadas culturalmente, por lo cual, los individuos asumen tareas o actividades que asocian con el sexo al que pertenecen. Marta Lamas lo define como

El papel (*rol*) de género se configura con el conjunto de normas y prescripciones que dictan la sociedad y la cultura sobre el comportamiento femenino o masculino. Aunque hay variantes de acuerdo con la cultura, la clase social, el grupo étnico y hasta el estrato generacional de las personas, se puede sostener una división básica que corresponde a la división sexual del trabajo más primitiva: las mujeres paren a los hijos y, por lo tanto, los cuidan: *ergo*, lo femenino es lo maternal, lo doméstico, contrapuesto con lo masculino como lo público. La dicotomía masculino-femenino, con sus variantes culturales (del tipo el yang y el yin), establece estereotipos, las más de las veces rígidos, que condicionan los papeles y limitan las potencialidades humanas de las personas al estimular o reprimir los comportamientos en función de su adecuación al género (Lamas, 2002, p 36).

Muchas sociedades asumen que las diferencias físicas repercuten tanto en los valores, cualidades intelectuales, actitudes y aptitudes, etc. Es así como ciertos estereotipos determinan las funciones de hombres y mujeres en una sociedad.

En México, el Instituto Nacional de las Mujeres (2007), en un estudio realizado respecto al impacto de los estereotipos y roles de género en el país, menciona la gran influencia que tienen los medios de comunicación en la reproducción de estos estereotipos, los cuales están poco relacionados con lo que acontece en la realidad.

Los medios de comunicación en México, en general, continúan fomentando roles tradicionales, en éstos a las mujeres se les representa como un objeto sexual, en donde el aspecto físico es fundamental; estos rasgos permanecen, aunque se les trate de incluir en espacios en donde desarrollan sus dotes profesionales⁵³.

El cine, sin duda, ha sido una importante plataforma para establecer roles y reproducir estereotipos de género; existe una gran cantidad de trabajos enfocados a cómo se representa a la mujer a lo largo de las diferentes etapas de la historia del cine. En este sentido se puede mencionar el trabajo de Beatriz Morales (2015), quien analiza las veinte películas de género romántico más taquilleras en España en la década del 2000 al 2010, en donde la autora pudo verificar que, tanto los roles como los estereotipos de género que se proyectan en esos filmes,

⁵³ Lo anterior no se limita a México, esto también sucede en gran medida en sociedades europeas en donde quizá sería fácil suponer un cambio drástico en esta perspectiva. Doris Treviños junto a Paloma Díaz (2018), han analizado los estereotipos más frecuentes en los anuncios gráficos de marcas de lujo de moda, perfumería y cosmética española. En este estudio concluyen en que, estas empresas ponderan a la mujer como objeto sexual, además de resaltar continuamente ciertas características en ellas, las cuales terminan idealizando un tipo de mujer: delgada, bella y blanca. La corporeidad femenina expuesta, concluyen las autoras, no representa la pluralidad existente en la sociedad española. Es destacable que cuando analizan el estereotipo de *mujer moderna-transgresora* en estos anuncios, aunque se represente con aspectos más cercanos a la realidad, los comportamientos que representan son más bien estereotipos masculinos, lo cual, consideran las autoras, opacan el hecho, ya que se puede sobreentender que, si una mujer no se es “agresiva”, no toma riesgos y no es “rebelde”, no podrá equipararse al hombre en la sociedad.

continúan reproduciendo valores tradicionales asociados a las relaciones de pareja, como la idealización del ser amado; es decir, se continua vislumbrando la relación amorosa como único medio de llegar a un estado de plenitud.

Otro ejemplo de cómo en determinada sociedad el cine puede fungir efectivamente en la implantación de determinadas identidades sexuales y de género, es el trabajo de Javier Jurado (2018), quien se remonta a la España franquista; Jurado argumenta cómo durante la Guerra Civil Española existió un alta en la equidad de género en la sociedad, en donde las circunstancias llevaron a las mujeres a realizar actividades que antes le eran vedadas, como entrar en el combate, encargarse de los negocios familiares, así como emanciparse de sus padres. Es así como la dictadura militar, señala el autor, promueve instituciones en donde se articule la normatividad de lo que ésta espera de las mujeres.

El análisis de Jurado concluye demostrando la tendencia de los productos cinematográficos de la época en resaltar una imagen femenina, en donde se acentúa su rol reducido a tareas domésticas, siempre atenta a las necesidades del hombre, siempre presta a satisfacerlas.

A esto se puede aunar la violencia en el cine, no solo física, sino la simbólica. Virginia Guarinos (2003), considera que el cine comercial es menos sujeto a críticas en general, respecto a los roles de género particularmente, ya que, a diferencia de la publicidad o la televisión, ubicados más como un servicio público, el cine se trata de un instrumento lúdico, el cual depende de una industria patriarcalmente estructurada, que suele proyectar y mantener un determinado sistema de valores.

Guarinos señala dos tipos de violencia hacia las mujeres: la violencia hacia las mujeres y la violencia de las mujeres. En la primera, cita algunos ejemplos de cintas españolas en que la

violencia física o psicológica es de alguna forma normalizada por la audiencia, aunque no sea propiamente esta la intención del director. La segunda, la violencia de las mujeres, se señala que el rol que comienzan a protagonizar dentro de los filmes, contiene rasgos de una “machificación” (término usado por el escritor Javier Marías).

Tras un fenómeno de homogeneización entre hombres y mujeres en los estereotipos de rol creados en las películas, Guarinos observa que esta creciente violencia que encarnan las mujeres en el cine va en aumento, es decir, si bien existe una homogeneización de personajes, no existe la equidad de género, ya que la mujer se comienza a encuadrar en los roles del hombre en el cine, se da una construcción patriarcal de personajes, todo lo anterior aunado a una creciente violencia generalizada en pantalla.

En el marco de la Segunda Guerra Mundial se da un cambio respecto al desempeño de la mujer dentro de los trabajos especializados, hasta entonces prácticamente llevados a cabo exclusivamente por hombres. Pese que al finalizar la guerra el hombre regresó al trabajo y existió un cierto retroceso en los espacios ganados por las mujeres, la estructura de los roles de género tradicional se modificó, y esto se reflejará en los posteriores movimientos sociales⁵⁴.

Aunque a lo largo de la historia se pueden encontrar vestigios de posicionamientos feministas (Guillermine de Bohemia, Christine de Pizan, las *sufrajettes*, etc.), el que se deriva de este

⁵⁴ Parsons (1955), desde la teoría de sistemas, señala que en los procesos de industrialización se fracciona la familia de tal modo que, paulatinamente va disminuyendo el tamaño del grupo doméstico, en donde éste se convierte en una unidad de residencia y de consumo, el cual pierde algunas de sus funciones, (políticas, religiosas, de producción, etc.) y las distribuye en otras instituciones. El matrimonio toma una orientación de búsqueda de valores de eficacia y racionalidad. Así es como la familia se convierte en un sub-sistema, la cual tiene un rol de proveedora de afecto, para formar individuos que sirvan al funcionamiento de la sociedad industrial. En este subsistema la mujer tiene un rol “expresivo”, en tanto que el hombre tiene un rol “instrumental”, el cual hace eficiente el vínculo con la sociedad y proveer los bienes materiales. Martine Segalen (2013), en *Sociología de la familia*, puntualiza la expiración de esta teoría, ya que la estructura de la familia, y los roles dentro de ella, han cambiado notablemente en la sociedad industrializada.

periodo de guerra es destacable por la cantidad de mujeres que súbitamente cambiaron su modo de vida en un lapso de tiempo relativamente breve.

Para autoras como Federici (2015), el impacto que tuvo la Segunda Guerra Mundial en las mujeres las llevó a tener cierto desafecto por la reproducción sexual, hizo entender a las mujeres que debían independizarse y rechazar la dependencia hacia los hombres y la familia patriarcal. La incorporación masiva de la mujer al trabajo remunerado, es decir, fuera del hogar, ha traído grandes transformaciones en el trabajo en general, la familia y los mercados laborales⁵⁵.

Esta contextualización es importante, ya que, con la modernidad, y por ende, con la aparición de modos de vida en donde las mujeres no se limitan a ir de la casa parental a la casa conyugal, se da un aplazamiento del matrimonio, entre otros tantos fenómenos, con el que se da un distanciamiento, consiente o no, con los roles tradicionales, lo que repercute directamente con la procreación, ya sea que se postergue el tener hijos, no tenerlos, o simplemente no se tengan dentro de la unión conyugal.

En un estudio realizado en Argentina, las sociólogas Mónica Raimondi y Constanza Street (2003), advierten que existe una marcada tendencia a la disminución de los matrimonios en

⁵⁵ Manuel Castells (1998) analiza que esta inclusión de la mujer al trabajo pagado está marcada por la discriminación, ya que las mujeres han venido desempeñándose cada vez más en trabajos iguales o muy similares al de los hombres, pero, con un salario más bajo y con menores oportunidades de crecimiento laboral. Pese a todas las falsedades, menciona el autor, que rodean a los factores de la introducción de la mujer al campo laboral, que van desde aspectos biológicos (por su supuesta propensión natural a realizar determinados trabajos a diferencia de los hombres) o por su falta de sindicalización en muchos de los campos en donde se desempeñan, Castells destaca tres factores inductores de la explosión del empleo femenino: La posibilidad del empleador de pagar menos por un trabajo similar hecho por un hombre; su capacidad de relacionarse, ya que en la nueva economía se requiere tener destrezas en las relaciones públicas, antes relegadas al ámbito privado; y por último, su flexibilidad como trabajadoras, es decir, al ser tradicionalmente considerado su trabajo como complementario al ingreso familiar, tienen que seguir desempeñándose en el trabajo doméstico. Para Castells es evidente que estos factores vengan de la mano de una reflexión por parte de las mujeres sobre su representación social, en donde la dominación patriarcal sea cada vez más cuestionada.

el país; sin embargo, una de las principales razones que motivan a las parejas de las últimas décadas a legalizar la unión, más que estar ligadas a cuestiones de costumbre y tradición, es a causa del nacimiento del primer hijo.

Lo que se interesan en señalar principalmente Raimondi y Street es que estas razones tengan un carácter instrumental, por encima de lo emocional. Es decir, las parejas deciden formalizar socialmente la unión por medio del matrimonio ante la proximidad del nacimiento del primer hijo, y esto se realiza por la asimilación del funcionamiento en la organización de los roles.

La etnóloga francesa, Martine Segalen (2013), señala que si bien el espacio doméstico ha sido un amplio referente de la dominación masculina, su creciente retirada de este espacio se da en gran parte por la resistencia de las mujeres a continuar realizando determinadas tareas, particularmente las referidas al cuidado de los hijos:

La expansión del trabajo de las mujeres, conjugado con el nuevo control de la contracepción, tiene efectos considerables, sobre la fecundidad, la divorcialidad, la distanciamiento respecto del matrimonio pero en lo relativo a la reorganización de los roles en el seno de la unidad conyugal, son las formas clásicas de interacción las que parecen prevalecer: las mujeres avanzaron sobre el terreno masculino, pero los hombres se cuidaron muy bien de intervenir demasiado en el ámbito antes llamado tradicionalmente femenino (Segalen, 2013, p. 278).

Pese al optimismo que los movimientos feministas tenían en los setentas respecto a la equidad de género es distintos campos, respecto el laboral, Segalen analiza el poco eficiente desarrollo de programas para un buen funcionamiento de los cuidados necesario de los hijos mientras la madre trabaja. La supuesta “conciliación” que se busca en el balance entre hombres y mujeres en el ámbito laboral, esconde desigualdades, en las que la autora enlista la carga mental de la organización de lo doméstico, la gestión de los horarios y de los tiempos de los hijos y los propios.

Si bien existen casos en que el padre se queda al cuidado de las labores domésticas, mientras la madre sale a trabajar, los hombres se ven ansiosos por salir al mundo laboral, ya que aún predomina la concepción del trabajo doméstico masculino como algo no valorado socialmente, mientras que sí lo es cuando lo realiza una mujer.

d) Infidelidad, relaciones abiertas y poliamorosas

La fidelidad es un concepto que abarca desde las primeras civilizaciones; Mirna García, Rivera y Díaz (2011), mencionan que la infidelidad se extiende hasta las culturas agrícolas, en donde mucho tiempo el adulterio se relacionaba con una falta femenina, en donde las mujeres que llevaban a cabo esta práctica eran ejecutadas o mutiladas, a diferencia de los hombres, con quienes había un rango más amplio de tolerancia en este aspecto.

La fidelidad puede ser interpretada considerando múltiples aspectos, ya que algunos autores la definen únicamente dentro del matrimonio, sin considerar otros tipos de relaciones de pareja; además de que algunos incluyen, y otros quitan la dimensión emocional. A grandes rasgos parecería que tener relaciones sexuales fuera del matrimonio, se entiende en automático como una infidelidad, sin embargo, es necesario matizar.

Por ejemplo, Williamson lo entiende como “el hecho de engañar al cónyuge, violando una cláusula del contrato inicial, pues la infidelidad tiene que ver con el sentimiento de propiedad que varía según la cultura” (citado en Romero, Rivera y Díaz, 2007, p. 123). Este autor evidentemente liga su definición al matrimonio como institución social.

Por otro lado, Magdalena Varela (2014) entiende por infidelidad “... como el contacto sexual que una persona mantiene con alguien que no es su pareja socialmente establecida, su novio

(a), esposo (a) o la persona con quien vive” (Varela, 2014, p. 38); es decir, para esta autora el aspecto sexual es fundamental para que una infidelidad se considere como tal.

Para Afifi, Falato y Weiner la infidelidad se refiere a “la conducta romántica y sexual que se da fuera de una relación convenida de pareja entre miembros casados o no y que cohabitan o no, y quienes tienen una expectativa de mantener una relación formal con exclusividad sexual en sus relaciones iniciales” (citado en Romero, et al., 2007, p. 123).

En esta última definición ya entran en juego otros aspectos que no se limitan a lo sexual, sino que se agrega la dimensión emocional, la conducta romántica, apegada a las expectativas a una persona.

García et al. (2011), realiza una diferenciación entre la infidelidad física y la emocional; la primera se refiere a la relación sexual con un tercero, fuera del núcleo de pareja; la segunda, además del aspecto sexual, se caracteriza por la intimidad emocional que se da con quien se está siendo infiel, excluyendo a uno de los integrantes de la pareja. En la infidelidad emocional se suelen invertir emociones relacionadas al amor romántico, además de tiempo y atenciones, con una persona que no es la pareja⁵⁶.

Pilar Amador (2010), en una revisión de la sexualidad en el cine español durante el franquismo, señala como en muchos de estos filmes, la infidelidad del varón es aceptada y

⁵⁶ En su texto “Experiencias y significados de la infidelidad femenina”, Yáñez y Rocha (2014) señalan que, pese a que la tendencia humana a tener varias parejas sexuales a lo largo de su vida es evidenciable (sobre todo desde teorías biologicistas, en las que no profundizara esta revisión), la manera en que se percibe esta práctica difiere bastante de si lo hace un hombre, a si lo realiza una mujer. El contexto de la sociedad patriarcal en occidente en general (particularmente en México, en donde realizan su estudio) repercute en que culturalmente un hombre tiene mayor libertad en involucrarse sexualmente con varias parejas, mientras que los procesos de socialización de la mujer crean una subjetividad ligada de vivirse para otros, lo que repercute en su manera de diversificar su sexualidad, y, por ende, con la infidelidad. Estas autoras concluyen en que las vivencias de las mujeres cuando son infieles, se vincula con la insatisfacción emocional que viven dentro de su relación de pareja, en donde las vivencias que buscan en estas experiencias se acercan a las características del amor romántico, aunque el aspecto sexual también es valorado por muchas de las mujeres entrevistadas.

justificada, en donde la mujer, situada regularmente como ama de casa abnegada, tiene un rol pasivo en donde acepta esta situación, y en dado caso de exigir fidelidad (pone el ejemplo de *Locura de amor*, de Juan Orduña, 1948), la mujer llega a la locura.

Sin embargo, en caso contrario, si la mujer es infiel, las mismas mujeres son quienes muestran mayor condena a esta conducta, además de que en los filmes se suele mostrar una actitud de autocastigo, por el remordimiento moral por parte de estas protagonistas, por conocer su supuesta falta pública (en este caso ejemplifica con *Mariona Rebull* de Sáenz de Heredia, 1947).

También abundan los casos en donde gran parte de la trama gira en torno en que el cónyuge investiga y pone pruebas para saber si su esposa le es infiel (*39 cartas de amor*, Ricardo Torres, 1949), proyectando la normalización de la época a estas prácticas invasivas.

Por otro lado, las relaciones abiertas se refieren básicamente a cuando en una relación de pareja existe un acuerdo mutuo para mantener relaciones sexuales con otras personas. Para Camacho (2004) las parejas abiertas se definen como:

... fieles en cuanto a lo sentimental, plantean exclusividad afectiva pero no exclusividad sexual. Pueden disociar la sexualidad y las relaciones sexuales con los vínculos afectivos y no aceptan que su pareja se enamore de otra persona. Algunas parejas prefieren contar y hablar de sus experiencias con otros, otras parejas mantienen esto en reserva (Citado en Bentancourt, 2016, p. 11).

Natalia Tenorio (2012), observa en México un cambio respecto a la “multiplicidad creciente de situaciones” (citando a Ulrich Beck y Elizabeth Beck-Gernsheim), en donde dentro de las nuevas dimensiones que engloban las relaciones de pareja, las relaciones abiertas son cada vez más aceptadas, aunque no estipuladas como tal⁵⁷.

⁵⁷ En su estudio, Tenorio señala cómo dos de las nueve parejas entrevistadas, si bien no consideran su relación como abierta, es decir, que los encuentros con otras personas sean permitidos y discutidos, los integrantes de

En lo que respecta a las relaciones poliamorosas, basado en el texto de Martínez Torio “El poliamor a debate”, Alejandro Anaya (2019) realiza algunas puntualizaciones de lo que es y lo que no es el poliamor. De ahí se puede plantear que, este tipo de relaciones se han venido desarrollando desde tiempos inmemoriales, además de que es un concepto que no se debe confundir con las relaciones extraconyugales, de infidelidad o poligámicas.

En sí, el poliamor se refiere a “la filosofía y la práctica de amar a varias personas simultáneamente de forma no posesiva, honesta, responsable y ética” (Anaya, 2019). Sin embargo, Raquel Seco (2019), considera que es difícil saber que tan aceptada o rechazada es actualmente la monogamia, aunque si se puede hablar de un interés generalizado, ya que en el buscador de internet Google, en el 2017 “poliamor” fue la cuarta palabra más buscada de ese año.

Además, Seco sustenta su hipótesis también mencionando contenido en plataformas digitales como Netflix, en donde la trama se centra en relaciones de este tipo, agregando las declaraciones de diversas celebridades con una postura abierta respecto al poliamor. Estos puntos anteriores son relevantes, ya que respaldan la idea de que los diversos productos culturales reflejan y dan otra dimensión a diversas representaciones que se desarrollan en la sociedad.

éstas son conscientes de que su pareja puede mantener una relación con otra persona, pero el acuerdo tácito es no hablar del tema, y desarrollarla sin que afecte su relación en pareja.

Capítulo 3: Acercamiento metodológico

La finalidad de este capítulo es señalar el método con que se realizara el análisis del filme *Nuestro Tiempo* del director Carlos Reygadas. Esta sección está dividida en tres partes. La primera de ellas se centra en señalar algunos enfoques y propuestas metodológicas del análisis fílmico, en las cuales se basa la selección de elementos que engloban este ejercicio.

En la segunda sección se plantea la estructura en cómo se organiza la obtención de los elementos considerados para el análisis, además de explicar la manera en cómo se ubican dentro del capítulo en donde se trabajan sobre el objeto de estudio.

Finalmente, se puntualizan algunos criterios de validez en el análisis cinematográfico que se desarrollan en las diferentes propuestas de los métodos revisados en la primera parte; es importante esta sección porque se delinear algunas diferencias entre las metodologías citadas, las cuales pueden ser complementarias unas de otras para la construcción de la que guía este trabajo.

Según el marco teórico presentado, el abordaje del objeto de estudio será de corte cualitativo, esto porque este enfoque se refiere al “*significado* que la realidad tiene para los individuos y la manera en que estos significados se vinculan con sus conductas” (Castro, 1996, p. 64). Siguiendo a Roberto Castro, esta dimensión se concentra en la interpretación subjetiva de los individuos, y los productos que se derivan de su interacción; esta perspectiva incluye el análisis de textos, del cual no se espera un resultado específico, ya que cada caso es particular, por lo que un parámetro específico queda fuera de la intencionalidad de este análisis, ya que el texto no puede ofrecer esa sustentabilidad por sí mismo (Castro, 1996, p. 67).

Abordajes del análisis cinematográfico

En su multireferenciado texto *Cómo analizar un film*, Casetti y Di Chio definen el análisis como:

... un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura, los movimientos, la dinámica, etc.; en una palabra, los principios de la construcción y el funcionamiento. En suma, se monta y se desmonta el juguete, para saber, por una parte, cómo está hecho por dentro, cuál es su estructura interna, y, por otra, cómo actúa, cuál es su mecanismo (Casetti y Di Chio, 1991, p. 17).

Es importante considerar, como lo mencionan Aumont y Marie (1990), que no hay una metodología universal para analizar un filme. Para estos autores el objetivo del análisis de una película es aumentar el placer de observarla mediante una mejor comprensión de ésta, es decir, la intención es señalar aspectos que develen el lenguaje cinematográfico, tomando en cuenta que está sujeta al proceso valorizador del analista.

Se realiza un análisis del filme porque éste se disfruta, y se encuentran motivaciones particulares en él a resaltar, lo que explica la pluralidad de formas en las que se puede realizar el acercamiento. Aumont y Marie entienden por el análisis textual en un film como:

... una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un *texto* (análisis textual) que fundamenta sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico) y sobre bases visuales y sonoras (análisis icónico), produciendo así un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe insertarse igualmente en la historia de las formas, de los estilos y de su evolución (Aumont y Marie, 1990, p. 18).

Y este tipo de texto, según Blanco de la Lama (2004) se caracteriza porque:

en la fase de la percepción correspondiente al “ver” el texto que se le ofrece al receptor está construido en su significante que es la “imagen”; el proceso de decodificación corresponde a la fase de “mirar” consistente en establecer una relación lógica, de causa/efecto entre las distintas imágenes que de forma simultánea o sucesiva se presentan ante el espectador (De la Lama, p. 267.)

Además, mencionan Aumont y Marie, cuando un analista observa un film, considera aspectos no intrínsecos a éste, esto es, al contrastarlo con otras manifestaciones culturales se necesita,

en primer lugar, realizar un estudio de la obra, descomponiendo los elementos de la representación sociohistórica observables en el objeto de estudio y que éstos sean de interés del investigador.

Por esta razón, este tipo de análisis es selectivo, por lo que no se considerarán todos elementos de una película, sino los que el analista considere importantes, para su contrastación con otras representaciones⁵⁸ producidas, en este caso, desde las ciencias sociales. Aumont y Marie consideran que el análisis de un film es: “una actividad ante todo descriptiva y no formativa, ni siquiera allí donde se hace, en ocasiones, más explicativa” (Aumont y Marie, 1990, p. 22). Más que cuestionar un método general de un film, los autores plantean la noción de las posibilidades y maneras de analizar un film:

... hasta cierto punto no existen más que análisis singulares, cuya gestión, amplitud y objeto resultan por completo adecuados para el film concreto del que se ocupan... cada analista debe hacerse a la idea de que deberá construir más o menos su propio modelo de análisis, únicamente válido para *el* film o *el* fragmento del film que analice; pero al mismo tiempo, ese modelo será siempre, tangencialmente, un posible esbozo de modelo general (Aumont y Marie, 1990, p. 23).

Siguiendo a Fernando Vizcarra (2013), el modelo de análisis textual se basa en la interpretación, identificando en el discurso cinematográfico un conjunto de componentes narrativos, estéticos y de representación social, lo cual posibilitará el análisis y la comprensión simbólica de esa representación: “El modelo de análisis asume, por lo tanto, la búsqueda formal de una dialéctica: la construcción cognitiva de las relaciones primordiales

⁵⁸ En este trabajo, representaciones se entienden como "los códigos fundamentales de una cultura, constelaciones simbólicas destinadas a regir el orden de los discursos y las prácticas sociales: imágenes que producen de sí los sujetos que participan en una cultura y en una época determinada" (Victoriano y Darrigrandi, 2009, p.250). Así mismo, se entiende que las representaciones son representables como objeto de estudio de la cultura, y que, por ello, una representación es una "estructura de comprensión a través de la cual el sujeto mira el mundo: sus cosmovisiones ‘, su mentalidad, su percepción histórica" (Victoriano y Darrigrandi, 2009, pg.250). (citado en Reynaga, 2018, p. 12).

entre un acontecimiento discursivo y sus condiciones históricas y sociales de producción” (Vizcarra, 2013, p. 87).

En este sentido, concuerda con Francisco Gómez Tarín (2006), quien considera que el proceso hermenéutico está siempre ligado a la actividad espectral, aunque desarrollado de manera diferente, según el análisis:

Si analizar (ana + luein = resolver reconstruyendo) es dar solución a un problema – orientación matemática- a partir de la práctica de un método mediante el que partimos de una solución, formulada mediante hipótesis, que, en el caso del texto fílmico, está realmente ante nosotros mismos (el film es la propia solución del problema hermenéutico planteado) ... parece que es precisamente la ejecución de una determinada metodología la que asegura y garantiza la entidad cualitativa del análisis (Gómez y Marzal, 2006, p.3).

La estructura para el análisis de un film se realiza pensando en una aproximación a profundidad, para llegar a los rescoldos que pueda esconder un filme, aunque aceptando que, el proceso de análisis se puede considerar “interminable”, por no poder alcanzar una definición total del film, ya que el investigador sólo se concentra en ciertos aspectos de éste (Gómez y Marzal 2003).

Organización de elementos a analizar

Este trabajo se propone identificar en el texto fílmico elementos significativos relacionados con los conceptos planteados en el capítulo anterior. Lo que principalmente se propone es develar parte de la complejidad narrativa de la cinta *Nuestro tiempo*, aunque también se toma en cuenta algunos recursos estilísticos, además del entorno de producción.

Es importante mencionar que este análisis no se limita a los aspectos empíricos únicamente ubicables dentro de un film (como lo proponen Casetti y Di Chio). Esta propuesta considera esferas fuera de éste, como el entorno de producción y recepción, por mencionar algunas. Sin

embargo, se considera que la conjunción de elementos de los métodos mencionados aquí no es completamente adversa e incompatible, sino que, al contrario, la mezcla de éstos puede enriquecer el análisis.

Se necesita aclarar en este punto que este trabajo no se propone realizar un análisis narratológico, sino uno que se centra en los aspectos narrativos⁵⁹ del filme, en el cual se busca la interpretación de significados en las representaciones plasmadas en éste, mediante un proceso de reflexividad lógico, fundamentado en diversos conceptos teóricos (Vizcarra, 2013).

En el análisis textual se plantea develar la complejidad en su dimensión narrativa, estética y representacional (Vizcarra, 2013), en donde se delinea las articulaciones entre el director, el filme y el contexto en el que se produce éste, ya que es importante considerar el margen de libertad creativa en el entorno de la industria cinematográfica.

Es así que el capítulo de análisis se divide en tres dimensiones, la primera se centra en algunos aspectos de la producción y recepción del filme. La segunda se ocupa de realizar el análisis narrativo del filme, derivado de un cuadro de segmentación sintagmática en secuencias y escenas en donde se pretende separar las representaciones tomando como guía los conceptos teóricos en los que se centra esta investigación; además se realiza una formulación icónica de algunos recursos expresivos, y hace mención de los recursos musicales utilizados durante el filme. Finalmente, se realiza un análisis e interpretación con base en la información recopilada en la narrativa del filme.

⁵⁹ La narratología se refiere a la ciencia que se centra en las teorías del relato, de la narración, las estructuras de la narrativa y la narratividad.

Para una exposición breve del instrumental analítico de la narratología, véase:

[https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/35350/1/Narratolog%
c3%ada%20Portal%20UAB.pdf](https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/35350/1/Narratolog%c3%ada%20Portal%20UAB.pdf)

Estas tres dimensiones guiarán la aplicación metodológica. En primer lugar, como lo señala Fernando Vizcarra (2013) en *Pensar el cine*, se realizarán operaciones de segmentación⁶⁰, estratificación⁶¹, además de la identificación de elementos homogéneos⁶², enumeración y reordenamiento de discurso fílmico, en lo que respecta al análisis textual.

La segmentación y estratificación utilizada en este análisis, sólo en parte, ha sido influenciada, precisamente, por la aplicación que realiza Vizcarra (2015) en su trabajo *Blade Runner: Modernidades múltiples en el cine futurista*, por considerar que rescata eficientemente del método de Casetti y Di Chio (mayoritariamente) los elementos que mejor ayudan a la finalidad de una investigación que se concentra en resaltar principalmente ciertas dinámicas representacionales en el texto fílmico, desde enfoque científico social.

El resultado de esta etapa, se muestra en la elaboración de dos tablas que plasman la estructura sintagmática⁶³ (las cuales se pueden consultar en la sección de anexos), con lo que se pretende revelar un conjunto de elementos significativos que se relacionan con las representaciones señaladas en el marco teórico, correspondientes a la emoción del amor en

⁶⁰ La segmentación se refiere a: “una lista de lo que, en el lenguaje crítico más corriente, se denomina las “secuencias” de un film (narrativo)... una secuencia es una sucesión de planos relacionados por una unidad narrativa, comparable, por su naturaleza, a la “escena” en el teatro o al *tableau* del cine primitivo” (Aumont y Marie, 1990, p. 63).

⁶¹ La estratificación: “consiste en quebrar la compactidad de un film y en examinar los diversos estratos que lo componen. Ya no se sigue la linealidad para determinar los segmentos adyacentes, sino que se opera transversalmente para diferenciar los componentes de los segmentos aislados” (Casetti y Di Chio, 1991, p. 44).

⁶² Aquí: “Se identifican algunos factores que se repiten en el curso del texto y que se señalan mediante pertenencia a una misma área o familia: lo que emerge entonces es una serie homogénea de elementos” (Casetti y Di Chio, 1991, p. 45).

⁶³ Una estructura sintagmática se refiere a “un conjunto de palabras agrupadas en torno a un núcleo con una misma función sintáctica y de sentido. Es toda estructura sintáctica constituida por una o más palabras. La combinación se produce en presencia de otros elementos lingüísticos” (Relaciones sintagmáticas y paradigmáticas, s.f). En el contexto cinematográfico, la separación de sintagmas se refiere a una segmentación en secuencias y/o escenas.

las relaciones de pareja, y las categorías complementarias (roles de género, sexualidad, fidelidad, etc.).

En la primera tabla se realiza un listado de las secuencias y escenas del film, es decir, la estratificación de la estructura sintagmática. En la segunda, con base en la primera tabla, se señala qué representaciones, de las expuestas en el marco teórico, son las que se pueden evidenciar en una secuencia en particular; para facilitar este procedimiento la escena es marcada en la tabla con el minuto de aparición en el filme.

Respecto al análisis contextual de esta película, se elabora una breve sección, en donde se anotarán las particularidades asequibles a lo que refiere la producción y recepción de este filme de Carlos Reygadas. Los elementos icónicos analizados son seleccionados según la relevancia que se considere tengan relación con el análisis, y su inclusión será intercalada en diferentes partes de éste y no en una sección en particular. La interpretación de estos elementos, solo en ocasiones, son expuestos por medio de una referencia al director, citables en algún material de entrevista o conferencia en donde se refiera a ese recurso expresivo en particular; es importante mencionar que esto se hace solamente como un recurso para contrastar enfoques y sacar algunas conclusiones, y no para sobreponer el punto de vista de Reygadas en ningún sentido.

En la sección del análisis narrativo, es la que, en esta investigación, se refiere al análisis del filme relacionándolo y argumentando su vinculación con los conceptos planteados en el marco teórico. Un texto cinematográfico no es un objeto ajeno a la interpretación, por ende, no se adscribe exclusivamente al discurso del emisor; al respecto, Gómez y Marzal mencionan:

Negamos la existencia de un texto como objeto en tanto en cuanto su vigencia depende del proceso de lectura y, en esa misma medida, existen tantos textos provenientes de un mismo artefacto como lecturas se den de él. El autor se manifiesta en el texto como huella, o huella de huellas, ya que el proceso de lectura suma a la dirección de sentido que estuviere implícita en la obra el bagaje cultural y contextual del lector, que se convierte así en autor a su vez al investirlo de un sentido final (Gómez y Marzal, 2006, p.4).

En un filme se plasman elementos que, deben de ser completados y/o actualizados por el receptor. Dicho esto, para el análisis de un filme, Vizcarra también señala la importancia de especificar los límites (observables en el marco teórico) cuando se comienza el análisis de algún film:

Todo ejercicio de análisis e interpretación sociocultural conlleva la reducción de un fenómeno a sus propiedades e interrelaciones esenciales, no visibles, de hecho, a nivel de la doxa o el sentido común. Esto supone que la complejidad total del fenómeno cinematográfico, incluso en los confines de una sola película, es inabarcable en su multidimensionalidad y dinamismo. De allí que las preguntas de investigación cumplan la función de fijar los límites pertinentes a la labor de búsqueda y sistematización de información, y a la tarea de orientar la reflexión sobre el objeto de estudio. También debe tenerse en cuenta que la acción de analizar e interpretar (distinguibiles solo en la discusión epistemológica) se lleva a cabo como una sola operación cognitiva en el plano de la experiencia, esto es, en el momento en que el investigador observa con atención los datos o la información recopilada (Vizcarra, 2013, p. 94).

Las bases teóricas, continuando con el texto de Gómez Tarín, casi siempre parten de descomponer el filme (deconstruir = describir) y establecer relaciones entre elementos para la comprensión y explicación de los mecanismos que permiten constituir un “todo significativo” (reconstruir=interpretar). La interrelación entre las tres dimensiones del análisis presentado anteriormente, no puede ser realizada sin una descripción de la narrativa de la cinta.

El proceso de análisis de un film está profundamente conectado con el de hacer una interpretación de éste, y para Aumont y Marie, el proceso hermenéutico es un motor de la creatividad analítica, en donde un buen trabajo en esos términos sería el que no limita la interpretación, siempre y cuando, se mantenga dentro del marco de lo que puede ser estrictamente verificable en el film.

Es así que, finalmente la interpretación será agregada en el apartado de conclusiones. En donde se hace un recuento de las representaciones que hemos ido revisando, con la intención de demostrar la validez de la hipótesis planteada, a través de todo el trabajo analítico.

Criterios de validez del análisis cinematográfico

Con la puntualización realizada en el apartado anterior, respecto a la incorporación de elementos que no propiamente se encuentran dentro del filme, este análisis comulga con la perspectiva de Gómez Tarín (2012), quien agrega en ese sentido que, si bien el analista no debe agregar al texto lo que éste no dice, tampoco el analista debe impedir que el texto no diga algo que no es empírico, pero está implícito. Si en el texto analizado, como apunta el autor, hay una contradicción entre “lo que dice” y “lo que dice no diciéndolo” (Gómez, 2012, p. 15), se puede entender que todo texto audiovisual tiene algo de polisémico, en donde quizá la significación más evidente es la menos importante. Lo que un texto fílmico evoca es un significado, que a su vez remite a otro, y así continua:

El texto es una *maquina presuposicional* que sólo puede concebirse con la existencia de un ente emisor y un ente receptor (lector) sobre el que pesa la responsabilidad del ejercicio hermenéutico. Es una producción discursiva que no puede desvincularse de una voluntad de origen, la del ente emisor –que, a su vez, se interconecta con una compleja red intertextual que afecta a sus operaciones significantes conscientes e inconscientes-, un medio de representación (soporte icónico, verbal o iconográfico) y un receptor-lector-interprete. Esos tres polos intervienen en la determinación del sentido y éste nunca es unívoco, lo que resulta mucho más patente en el caso del texto fílmico (Gómez, 2012, p. 16).

Es así importante resaltar este carácter dialectico que propone el autor, ya que enriquecerá el análisis. En este sentido, al final de su texto Casetti y Di Chio, mencionan que algunas de las incorporaciones transversales (como agregar información de los modos de producción, de consumo, etc.) no las toman en consideración en su método, porque no las ven como

“alternativas” viables para el análisis de un film, sin embargo, agregan que estas propuestas sí pueden atravesar el análisis textual que ellos elaboran.

La selección de lineamientos no ha sido arbitraria; en este capítulo se han puntualizado los elementos que conforman la propuesta metodológica con la que se abordara el objeto de estudio. Como se ha podido observar a través de diferentes fuentes citadas, la construcción de un modelo metodológico para el análisis de determinado filme depende de las necesidades que se consideren prudentes para abordarlo, mientras se apegue a datos evidenciables; aquí se ha especificado y argumentado que lo evidenciable no se limita a lo empírico dentro del filme.

Capítulo 4: Análisis de *Nuestro Tiempo*

En este capítulo se muestra el análisis narrativo realizado al filme *Nuestro tiempo* del director mexicano Carlos Reygadas. La manera en que se organiza pretende obedecer al esquema de desarrollo planteado en el apartado metodológico, por lo cual abona a responder a las preguntas de investigación.

En la primera sección se presenta una contextualización general de la película *Nuestro tiempo*. Aquí se puntualizan datos sobre el filme que se hace necesario considerar, ya que se explican algunas tomas de decisión durante el rodaje, aclarando ciertos elementos que envuelven esta película.

La siguiente sección presenta el argumento central de la trama del filme, ya que, a partir de exponer esta sinopsis, la redacción de este trabajo se realizará dando por sentado el conocimiento de los aspectos generales ahí delineados por parte del lector.

La tercera sección de este capítulo se concentra en la contextualización del entorno de producción y recepción de *Nuestro tiempo*. Para realizar esto, se divide en dos partes este apartado. En la primera de ellas, se menciona el entorno de producción, en donde se profundizará acerca de las empresas que coproducen, distribuyen y realizan las ventas internacionales del film; además, se mencionan los fondos que apoyaron la creación de la cinta, finalizando con algunos aspectos relacionados con el negocio cinematográfico que Carlos Reygadas considera al momento de realizar una película. En la segunda parte, se mencionan aspectos generales de la recepción de la cinta, y cómo el director asimila la recepción de sus filmes, esto, con la intención de realizar un contraste de ideas, más que tratar de ponderar en algún sentido la opinión del director.

En la cuarta sección se realiza una formulación icónica de los recursos expresivos de algunos elementos de la cinta, elegidos según su relevancia. La intención de esta sección es poder profundizar en elementos iconográficos que aparecen en el film, los cuales pueden llegar a ser muy abstractos; este hecho, sin tener un espacio en donde se pueda abonar a desvelar sus significados, pudiera llegar a parecer arbitrario señalarlos a lo largo del análisis sin realizar una explicación previa. Además, es selectiva porque un análisis iconográfico del film llevaría una investigación por si sola. Es necesario mencionar que tanto en esta parte, así como en la sección de recepción, se echa mano de algunas fuentes en las que el director profundiza sobre ciertos recursos estilísticos o de críticas generales al filme, esto se realiza con la intención de contrastar o complementar algún aspecto del elemento señalado y de ahí sacar conclusiones, y nunca con la intención de valorar las opiniones del director por encima del análisis, como se evidencia en las conclusiones del trabajo.

En la parte final del mismo apartado, se realiza una breve reseña de la música incidental que aparece en el filme; en la filmografía del director este recurso se utiliza de manera muy poco frecuente, y cuando aparece, se le concede un papel central en la escena en donde es puesta, y de ahí la relevancia de hacer este señalamiento a las canciones como recurso expresivo, y no solo como una acentuación a algún aspecto de la trama, como generalmente es utilizada la música extradiegética⁶⁴.

⁶⁴ La música diegética y extradiegética se refiere a la manera en que ésta se implementa en un film. En el primer caso, la música pertenece al mundo de la ficción, es decir, la melodía proviene de algún lugar del mismo plano de los personajes, ya sea, por ejemplo, de una radio, un televisor, un instrumento tocado por algún actor, o incluso un silbido. En el segundo caso, la música extradiegética, se refiere a la música que se presenta como un recurso narrativo, con una intencionalidad expresiva, enfatizando cierta situación, esa música no proviene de ningún lugar del mundo de ficción de la cinta.

Finalmente, en la última sección de este capítulo realizo un análisis narrativo de *Nuestro tiempo*. Este se centra en señalar cómo se configura el amor en la relación de pareja del matrimonio protagonista, Juan y Esther. Particularmente, me propongo identificar los rasgos principales dentro de esta relación, desarrollando tres ejes de análisis que predominan a lo largo de la trama del filme. Estos ejes son: a) sexualidad; b) roles de género y maternidad; y c) infidelidad, relaciones abiertas y poliamor en la pareja. Esta identificación fue realizada haciendo la respectiva utilización de la segmentación de secuencias y escenas que he elaborado y vaciado en una tabla, que a continuación explico.

Es necesario puntualizar que, en este capítulo me refiero a secuencias y escenas específicas del filme. El trabajo de segmentación de secuencias y escenas fue vaciado en una tabla que se encuentra en la sección de Anexos (Anexo #1; *Tabla 1*). En esta, se realiza una enumeración (tanto de secuencias y escenas) y una breve descripción narrativa de las escenas. Es así que, cuando a lo largo de este análisis se haga referencia a alguna secuencia y/o escena, esta será ubicable en la tabla de la sección mencionada.

Además, se agrega una segunda tabla en el mismo Anexo (Anexo #1; *Tabla 2*), en la cual se realiza una estratificación sintagmática, en donde permanece la separación de secuencias y escenas, con su breve descripción narrativa, pero se agrega el tiempo exacto de aparición en el filme, además de cuál de los ejes de análisis aparecen en ésta.

Por último, también a lo largo de este análisis, se hace referencia a ciertas escenas en donde el recurso estilístico de la voz en *off*⁶⁵ es utilizado, el cual, en este film se encuentra

⁶⁵ La “voz en *off*” es una técnica utilizada en diversos productos audiovisuales, particularmente en el cine. Este recurso normalmente se usa para narrar, describir o explicar determinada escena o situación dentro de una película. La voz en *off* se caracteriza por retransmitir algunas palabras de un personaje que no está visualmente apareciendo en pantalla.

sumamente vinculado a los intereses de este trabajo. Es por eso que en la sección de Anexos (Anexo # 2) se puede encontrar una transcripción íntegra de los monólogos adaptados con este recurso. De igual manera, se hará referencia a la correspondencia que mantienen los personajes, ya sea tradicional o en formato digital, ya que la dinámica de tomas en el film permite observar su contenido; es así que también esto será referenciado en el análisis y transcrito en el mismo Anexo.

Es importante hacer hincapié de que el análisis de este trabajo se centra fundamentalmente en el matrimonio protagonista de ficción de la cinta: Juan y Esther. Aunque este capítulo tenga segmentos secundarios, que no se centren completamente en la narrativa a analizar, esto se realiza con la finalidad de llevar a cabo la propuesta metodológica, pero sobre todo, con la intención de sumar a la argumentación algunos aspectos que abonen al análisis central de este trabajo; además, esto ayuda a acentuar la peculiaridad y libertad creativa de este director, causa principal de la oportunidad de presentar una obra alejada de los cánones de la tradición cinematográfica estadounidense, que si bien la diversidad estilística siempre es ponderable, ésta se ha visto reducida incluso en círculos en dónde anteriormente no se exhibía cine hollywoodense⁶⁶.

⁶⁶ En infinidad de ocasiones, Reygadas ha hecho mención de cómo de una década a la fecha, grandes festivales, como el de Cannes y Venecia, por mencionar dos, en su opinión, han sufrido una preocupante homogenización tanto estilística en las cintas, así como de recepción por parte de los especialistas y espectadores en general. En entrevista para el diario español El País, ha mencionado: “El cine que yo hago cada vez se ve menos y se vende por menos. Me ocurre a mí y a gente que está en un sistema muy parecido al mío, como [la cineasta argentina] Lucrecia Martel o [el director tailandés] Apichatpong Weerasethakul. El cine de autor estandarizado, aunque sea una contradicción en los términos, eso que yo llamo Hollywood Plus, está tomando el espacio del cine de autor. Y eso se ve perfectamente en los festivales europeos. En realidad, se reduce a algo muy simple: los estadounidenses han ganado la partida. Ahora los festivales son la antesala de los Oscar, algo impensable hace no tanto. Pero la pulsión de la fama y del dinero domina todo. Es el triunfo de la alfombra roja. Y creo que Internet tiene mucho que ver con toda esa deriva. Es curioso que un arma que parece liberadora, que te hace creer que lo tienes todo, en el fondo te induzca a dejar de luchar por las cosas” (Reygadas, comunicación personal, 20/06/2019).

También véase:

Carlos Reygadas: "El gran peligro del cine actual es la homogeneización del gusto"

Contexto general del filme *Nuestro tiempo*

Nuestro tiempo (2018) es el quinto filme del cineasta Carlos Reygadas, el cual dirige, escribe y actúa junto a su esposa Natalia López y sus dos hijos, Rut y Eleazar Reygadas⁶⁷. Esta película fue estrenada en el Festival de Cine de Venecia de 2018 y proyectada en salas mexicanas en septiembre del mismo año⁶⁸. La cinta de 173 minutos es una producción entre México, Francia, Alemania, Dinamarca y Suecia. Principalmente, *Nuestro Tiempo* fue rodada en la Hacienda Tenexac, ubicada entre los municipios de Terrenate y Tetla de la Solidaridad, en Tlaxcala; además, algunas escenas fueron grabadas en la Ciudad de México y Morelos.

Cabe mencionar que el rodaje de este trabajo duró casi tres años, lo cual lo posiciona fuera de las prácticas convencionales de logística y producción al que se somete un proyecto cinematográfico regular. El director ha mencionado que se trata de un trabajo “artesanal”, por lo que la duración del rodaje abonó a la decisión de actuar en él junto a toda su familia. Natalia López fue la encargada de realizar los castings para la persona que representaría a Esther dentro del filme, sin embargo, al no quedar conforme con ninguna de las participantes, Reygadas vio que, al aprenderse las líneas del personaje, su esposa contaba con las aptitudes necesarias para encarnar a Esther, es así que le terminó proponiendo que ella la interpretara.

<http://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18577815/>

Carlos Reygadas advierte: “el cine de entretenimiento arrasa con todo”

<https://espaciomex.com/cultura/carlos-reygadas-advierte-el-cine-de-entretenimiento-arrasa-con-todo/>

⁶⁷ Se hace necesario hacer hincapié en esto, por el caso tan singular que se da en este filme. La familia Reygadas de la vida real, se transporta a la ficción como la familia del poeta protagonista, Juan Díaz. A este núcleo solo se le agrega un hijo mayor, Juan (Yago Martínez), quien no tiene ninguna filiación con la familia del director.

⁶⁸ La cinta se estrenó tan solo en 24 salas del país: 15 en la Ciudad de México; 3 en Guadalajara; 1 en Monterrey; 1 en Cuernavaca; 1 en Puebla; 1 en Metepec, y 2 en Tijuana.

En el caso del personaje de Juan, el director ha mencionado que hizo bastantes audiciones, sin embargo, el hecho de tratar de encontrar un personaje con cierta sensibilidad, por tratarse de un poeta, pero al mismo tiempo con la capacidad de realizar actividades de campo (como montar a caballo, relacionarse naturalmente con los trabajadores de la hacienda, etc.), ya que el protagonista también es ganadero, complicó el poder encontrar a un personaje que le convenciera, tomando en cuenta que el director nunca trabaja con actores profesionales.

El escritor mexicano Xavier Velasco, participó en el rodaje interpretando a Juan por diez días. Las razones para que Velasco no terminara siendo el protagonista de la cinta van desde la falta de empatía con el director, su poca experiencia en el trabajo de campo, así como su activismo en defensa de los animales, ya que le tocó escuchar en el set que, hubo algún maltrato a uno de los toros que aparecerían en el film⁶⁹. Es así que Reygadas decidió convertirse él mismo en el protagonista de su filme.

Originalmente la cinta se iba a llamar: “Donde nace la vida”, e incluso así fue anunciada durante algunos meses antes de su salida, sin embargo, aunque al director le gustaba el nombre, consideró que podía escucharse pedante y cambio el título. En este primer nombre se intentaba hacer una referencia a la idea de la reproducción sexual, es decir, que la vida nace cuando hay un lado masculino y otro femenino, yendo más allá de cualquier identidad de género; el director ha mencionado:

... por eso alguna vez la película le llamé “Donde nace la vida”, donde nace la vida para mí era simplemente en la sexualidad, si no hay sexualidad deja de haber vida en la tierra y eso se marca en el principio [del filme] ... pero luego la película va más a lo humano, y no es que sea una lucha entre sexos, como algunos quieren ver, por una metáfora de al principio de ‘ataquemos a las niñas’, y las voltean en el barco [se refiere a la primera escena del filme], eso tiene más que ver con el tema de que hay una diferenciación clara y de que van a cumplir

⁶⁹ Véase: “Cabalgando con Reygadas: Una de vaqueros”. En: <https://www.nexos.com.mx/?p=40620>

cada uno una función, la misma pero de diferente categoría para que pueda haber vida (Reygadas, 03/10/2018, Min. 1:44).

Esta cinta continua con un hilo conceptual de temáticas al que este director ha recurrido en la gran mayoría de sus filmes, como es el amor en las relaciones de pareja. En este trabajo pone este concepto como eje principal de la trama, ya que, si bien es cierto que estos aspectos están presentes en otras de sus cintas, temas como la vida y la muerte, las clases sociales, la violencia, entre muchos otros, son los que habían predominado en su filmografía.

En opinión del investigador fílmico José Antonio Valdés (2018), *Nuestro tiempo* es el cierre de una trilogía que inicia con *Luz silenciosa*, y continua con *Post tenebras lux*, en donde el amor en las relaciones de pareja es la temática que más se destaca en estos filmes. Además de esto, la cinta aborda la imposibilidad de apropiarse psíquicamente del ser amado, la de poder mantener los lazos afectivos de manera óptima e idealizada, y de ahí que el título (“nuestro tiempo”) refiera a que ese lapso de enamoramiento, esencialmente romántico, haya pasado y ese tiempo en la pareja no volverá. Es decir, es un conflicto individual, que se busca solucionar por medio de una pareja, ya sea manteniendo el matrimonio, o por medio de estar con una nueva persona.

El cine de Reygadas siempre causa polémica; si el detonante de ésta en *Japón* fue la sexualidad intergeneracional, en *Batalla en el cielo* el sexo explícito entre una pareja de diferentes clases sociales, o en *Luz silenciosa* el acercamiento a una comunidad mexicana sumamente hermética con temáticas transgresoras para una sociedad con una cosmovisión tradicionalista, en *Nuestro tiempo* el choque entre el mundo moderno y aspectos anclados al pasado de lo que se entiende por amor en pareja, es lo que caracteriza a esta cinta.

Aun así, Reygadas se vale de las emociones dentro de las relaciones de pareja para ir mostrando el derrumbamiento anímico de los personajes, en un mundo en que las energías puestas en el matrimonio son cada vez más incapaces de prosperar en una sociedad donde el individualismo voraz predomina, sin que esto traiga la felicidad en absoluto. Es por eso que este análisis se concentra en los aspectos que rodean al amor en la relación de pareja de la cinta, ya que toda la trama gira alrededor de la búsqueda de empatía.

Por último, una de las grandes características que resaltan en este film de Reygadas, y que marca diferencia con otros recursos estilísticos utilizados en sus trabajos anteriores, es el de la voz en *off*. Desde la perspectiva de diferentes personajes, nos hace saber el contenido ya sea de cartas o correo electrónicos que conforman parte de la comunicación entre los personajes, así como en otros casos, simplemente ayuda al espectador a interpretar el estado anímico de éstos, por medio de un breve monólogo. Es sumamente relevante este recurso ya que, si a lo largo del film existen planos secuencias sin ningún diálogo, los cuales son un elemento estilístico recurrente en el cine de este director, en esta ocasión, muchas de esas escenas largas por primera vez se le agregan palabras. Esto, sin duda vuelve a *Nuestro tiempo* en su trabajo con más elementos narrativos, aunque la estructura poética, como vimos en la primera sección del primer capítulo, continúa siendo un elemento central en el cine de Reygadas⁷⁰.

⁷⁰ En este sentido, el director mencionó respecto a *Nuestro tiempo*: "... la película es bastante clásica en su estructura narrativa. En esta cinta el lenguaje cinematográfico parece más sencillo que en otras pero lo cierto es que tiene muchos detalles sutiles respecto a la música, respecto al fuera de campo, etc. y que probablemente si están en el terreno de la experimentación o de la búsqueda. No busco la originalidad *per sé* pero si busco la forma específica de decir las cosas". (Reygadas, comunicación personal, 28/09/2018).

Argumento

Nuestro tiempo relata la historia del matrimonio de Juan Díaz (Carlos Reygadas) y Esther (Natalia López), que quienes junto a sus hijos: Leonora (Rut Reygadas), Gaspar (Eleazar Reygadas) y Juan (Yago Martínez) viven aparentemente una vida idílica en el campo mexicano. Juan, poeta y ganadero, es propietario de un rancho de toros de lidia en donde su esposa administra y participa con él en la tienda de toros.

El filme inicia con la secuencia de unos niños jugando en las aguas fangosas en las inmediaciones del rancho, cuando deciden ir a jugar/molestar con las niñas que descansan sobre una balsa inflable en el mismo lugar. A las orillas de la presa, un grupo de jóvenes retoza mientras beben cervezas y fuman marihuana, algunos correteándose juguetonamente. En otro lugar del rancho Juan y Esther, junto con un grupo de amigos y de trabajadores, realizan una tienda de becerros, en donde Esther demuestra su superioridad ante su esposo. Cuando se preparan para ir hacia la casa, Juan invita a Phil (Phil Burgers), un entrenador de caballos estadounidense que trabaja para él, a pasar el fin de semana en el rancho, a lo cual éste se niega argumentando que tiene que realizar un viaje a la Ciudad de México, el cual hará junto a Esther, quien también tiene que ir a la ciudad por cuestiones de trabajo.

Por la mañana del día en que Esther ha regresado de la ciudad, un toro ha atacado y matado a una mula muy valorada en el rancho, hecho que tiene de mal humor a Juan. Cuando la pareja se reúne, Juan le habla de lo sucedido a su esposa, además de cuestionarle sobre qué pasó durante su viaje junto a Phil. Pese a la renuencia de Esther, termina confesando que se vio con el entrenador de caballos, con quien se emborrachó y terminó besándose. Cuando ella entra en la casa, Juan va hacia la camioneta y revisa el bolso de Esther, en donde ve los mensajes que ha intercambiado con Phil por celular.

Por la forma en que se lleva a cabo la conversación en la pareja, queda evidenciado de cierta forma un acuerdo tácito para mantener relaciones sexuales fuera del matrimonio. Sin embargo, conforme avanza la cinta, se va observando a un Juan menos conforme, ya que está atento a la cantidad de mensajes que recibe Esther en su teléfono, así como le señala constantemente su distanciamiento y malhumor, continuando la revisión a escondidas del celular de su esposa. Esta situación termina haciendo tensa y ríspida la relación de pareja. Sin embargo, se va observando a una Esther más dubitativa, en donde pasa del malhumor a demostrar emoción al enviar textos por teléfono. Los encuentros entre ella y el entrenador de caballos continúan.

En varias ocasiones durante la cinta, podemos observar a Juan involucrándose en las faenas de campo junto su trabajador La Lechera (Ernesto Vázquez); por el trato que sostienen se puede decir que mantienen una relación bastante holgada, en donde La Lechera se permite apuntar aspectos sobre la apariencia de Juan, su patrón.

En cierto momento, se ve al matrimonio cenando en un restaurant con un amigo en común, Luis (Pedro Moctezuma); cuando Esther se levanta al baño, Juan y Luis hacen un acuerdo. Acto seguido, cuando Esther regresa, Juan se retira y los deja solos. La secuencia continua con el poeta llegando a una casa y entrando en una habitación, en donde prepara la iluminación y termina escondiéndose en un baño de la misma. Momentos más tarde, Luis y Esther entran a la habitación, en donde tendrán relaciones sexuales prácticamente frente a Juan.

Otro día, pese a la renuencia de Juan de salir de su rancho, cuando se va a realizar una conferencia sobre poesía, ya en el hotel se comunica vía video-llamada con su esposa, en donde la situación no mejora cuando él le pide que muestre sus senos en la cámara. Esther

explota mencionando su cansancio emocional y físico por el trabajo y el cuidado de los niños, cosa que empeora cuando Juan le dice que también le está afectando su situación sentimental respecto a Phil, cosa que niega molesta su esposa.

Después de un día en familia, por la noche al regresar al rancho, la pareja ofrece una fiesta para algunos amigos a la que asiste Phil. Durante la reunión, se ve a un Juan bebiendo y pasando de habitación en habitación, hasta que llega a una en donde observa a su esposa besándose con el entrenador de caballos. Juan entra al lugar, Phil sale, e intenta besar a Esther, pero ella se niega y lo deja solo. Cuando los invitados se van despidiendo, Juan pide a su esposa que vuelva a estar a solas con Phil, cosa a la que se niega, pero termina aceptando. En cierto momento se ve a un Juan espiando la habitación en donde la pareja adúltera tiene relaciones sexuales. El poeta termina por entrar al lugar, en donde en calma habla acerca del inicio de su relación con Esther, sin embargo, el episodio termina con el matrimonio forcejeando en el piso.

A lo largo del film se comparte con el espectador, mediante la utilización del recurso de la voz en *off*, la comunicación que mantienen los personajes, ya sea mediante cartas tradicionales o comunicación digital. Con este recurso se permite plantearse de mejor manera el sentir de cada parte del triángulo emocional que se forma entre Juan, Esther y Phil.

Cuando Juan visita a su amigo Pablo Fendoll (Joaquín del Paso), enfermo terminal, y a su esposa Lea (Lea Soler), tiene una especie de catarsis al observar el amor que se profiere la pareja pese a la delicada situación. De regreso al rancho Juan tiene un leve choque automovilístico, el cual le comunica a Esther. Después de colgar, Esther continúa recibiendo insistentes mensajes a su celular, los cuales escucha con evidente molestia. Una vez en casa, habla con Juan y lee frente a él la carta que éste le escribió; Juan insiste que le dé su opinión,

ya que en la misiva pregunta si se quiere ir de su casa por un tiempo, a lo que Esther pide que respete su proceso.

Finalmente, la última secuencia transcurre por la mañana, cuando se ve a una Esther derramar algunas lágrimas durante el desayuno familiar. Cuando los niños se despiden y se van a la escuela, Esther le hace saber a Juan que está al tanto de la comunicación que sostuvo con el entrenador de caballos durante todo el adulterio, en la cual Juan le insistió a éste seguir adelante con la relación que sostenía con su esposa, que pese a negarse inicialmente, continuó desarrollando Phil; Esther recrimina a su esposo el manipular siempre la situación entre ella y su amante. Cuando Juan queda solo en la cocina, Blanca (Blanca Villamil), la empleada doméstica, le entrega las llaves a Juan de la camioneta que Phil dejó por la mañana; al cuestionarle si Esther y el entrenador se vieron, la empleada le dice que no. El filme termina con tomas panorámicas de los toros en el rancho.

Contextualización: los entornos de producción y recepción

a) Entorno de producción

La producción de *Nuestro tiempo* corrió a cargo de Jaime Romandía y Carlos Reygadas. En 1998 Romandía fundó la casa productora Mantarraya, la cual se estableció en la Ciudad de México, y se enfocó primordialmente en el apoyo a nuevos talentos. Por su lado, para su film de 2002 *Japón*, Carlos Reygadas creó la productora *NoDream Cinema*, que junto al apoyo económico de Humbert Bals Fund⁷¹ pudo concretar su opera prima.

⁷¹ El Humbert Bals Funds es un fondo diseñado para el apoyo de largometrajes de nuevos talentos provenientes de África, Asia, América Latina, Medio Oriente y algunas partes de Europa del Este para que esos proyectos se lleven a cabo. Este fondo proporciona ayuda económica en diversas categorías para poder posibilitar la

En 2007 Romadía y Reygadas, fusionando sus casas productoras, crearon la distribuidora ND Mantarraya, la cual se enfoca primordialmente en ofrecer al público, particularmente mexicano, diversos filmes que de otra forma sería sumamente complicado hacer llegar a cartelera, así como trabajar la distribución de los propios filmes que producen.

En el año 2012 Romadía y Reygadas volvieron a asociarse para la creación de la empresa de ventas internacionales NDM. Precisamente, el primer film en su catálogo fue *Post Tenebras Lux* (2012) de Carlos Reygadas, película con la cual fue galardonado como Mejor Director en el Festival de Cannes.

Nuestro tiempo, si bien es una producción por parte de las empresas mencionadas de Romadía y Reygadas, también es una coproducción entre diferentes empresas alrededor del mundo, de las que se pueden mencionar: *The match Factory*, la cual es una compañía mundial de ventas alemana enfocada al cine internacional, particularmente al que tiene un enfoque original, es decir, poco convencional; *Snowglobe* es una productora cinematográfica danesa, la cual tiene un enfoque internacional, principalmente con miras al cine de Latinoamérica; por su parte, también participa *Luxbox*, la cual es una empresa de ventas internacionales y de coproducción francesa; *Mer film* es una productora noruega creada por la directora Maria Ekerhovd, la cual apoya el cine de arte local, así como internacional. *Nuestro tiempo* también contó con el apoyo de *Film i väst*, la cual es una empresa de fondos sueca que apoya proyectos cinematográficos internacionales; también participa *Detalle films*, una productora mexicana enfocada al apoyo del cine de autor; otro coproductor fue la empresa suiza *Bord cadre films*.

finalización de los proyectos. Este fondo es creación del Festival Internacional de Cine de Rotterdam, en los Países Bajos.

Además, este film contó con el apoyo del EFICINE (Estímulo fiscal a proyectos en la producción y distribución de largometrajes), FOPROCINE (Fondo para la producción cinematográfica de calidad), ambos por parte del gobierno mexicano, y también con el apoyo del ZDF/Arte, canal de televisión pública alemana, el cual, de igual manera apoya proyectos cinematográficos.

Este film también contó con la participación del *L'aide aux cinémas du monde*, la cual es una asistencia selectiva para ayudar a financiar proyectos fílmicos y el *Centre national du cinéma et de l'image animée*, el cual es una institución pública que promueve, regula y ayuda la producción de cine. Finalmente, *Nuestro tiempo* tuvo el apoyo del *SØRFOND*, el cual es un fondo de apoyo noruego para el fomento del cine en países en desarrollo, en los cuales la producción cinematográfica es limitada por circunstancias políticas, económicas u otras.

Entre otros aspectos, Reygadas ha mencionado algunas prácticas a las que recurre para poder llevar a cabo sus filmes, por ejemplo: tratar de evitar en medida de lo posible los fondos extranjeros que soliciten que se invierta más dinero que el dado por éstos; tratar, como director, de vender y distribuir la película por sí mismo; además de encontrar otras formas de exhibición en medios alternativos como: universidades, casas de cine de barrio, teatros, etc.⁷².

Por estos datos se puede observar la cantidad de apoyos buscados por Carlos Reygadas, lo cual se puede reflejar en la libertad artística que impregna en sus películas. El director ha declarado que para él es válido recurrir a elaborar un guion más “amigable”, es decir, con una estructura más sencilla, el cual influya en la decisión de apoyar su proyecto por parte de

⁷² Véase “Diez tips para empresarios del sector cine” por parte de Carlos Reygadas: <https://www.youtube.com/watch?v=xpuyEOW4If4>

determinada institución, y en la práctica llevar a cabo su proyecto ajustándose totalmente a su sensibilidad artística.

Todo esto suma a que Reygadas figure como un director de magnitudes transnacionales, derivado en gran medida del circuito de distribución y exhibición con el que se manejan sus películas, lo cual lo lleva a un circuito de festivales, en donde la audiencia se acerca con una expectativa amplia, con una cultura cinematográfica más abierta, cómo menciona Álvaro Fernández (2010); aunque por esta razón también el director ha sido tildado como un “insípido director de festivales”⁷³.

b) Entorno de recepción

Nuestro tiempo pasó por el Festival de Venecia y el de San Sebastián, ambos en 2018, sin ganar ningún premio. Si bien es cierto que la recepción en estos festivales fue de opinión dividida, fue más adversa que favorable, aunque esto es una situación recurrente para Reygadas. El director ha mencionado:

No soy un entretenedor, ni un MC, ni un cirquero. No tengo intenciones específicas. Me basta con compartir presentando. Como los árboles que se presentan nada más, sin decirte cuando reír o tener miedo. Hago continentes y dejo espacio al espectador para depositar en ellos su propio contenido. Dejarlos vacíos incluso, si prefieren (Reygadas, comunicación personal, 02/10/2018).

En diversas entrevistas ha mostrado su desinterés en ganar reconocimientos, sin embargo, considera importante la participación en festivales, ya que esto puede traer una cierta recuperación en las cuotas por lo que se pide a cada festival por la proyección de la película.

Una de las cuestiones más recurrentes por parte de los críticos al film ha sido respecto a su participación como actor en su propia película. Pese a la insistente declaración del director

⁷³ Véase “El cine de Carlos Reygadas o la paradoja del estilo”, de Álvaro Fernández: http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/29_iv_mar_2010/casa_del_tiempo_eIV_num29_54_58.pdf

mencionando que no se trata de una cinta biográfica, gran parte de los críticos hacen referencia a esto, tildándola de autoindulgente. Por ejemplo, Jay Weissberg (2018) de la revista *Variety*, comentó respecto al film: “es un ejercicio de auto exploración tan excesivamente indulgente, que hasta el psiquiatra del director lo encontraría banal”⁷⁴ (Weissberg, 2018).

A este tipo de críticas, Reygadas ha mencionado:

Me han llegado a acusar de egocéntrico, de hacer una película narcisista. Pero es absurdo. Es como si no viesen la ironía o la miseria humana que hay detrás de lo que cuenta. Mi personaje es antipático y oscuro. Y yo no tengo una finca así, ojalá. Me da mucha risa que se piense eso. Mi casa es la de *Post Tenebras Lux*, la construí yo con mis propias manos, una experiencia maravillosa. Esto es una ganadería de toros bravos y la mía es más de campito, con huerta y animalitos; me quita mucho tiempo, pero el trabajo del campo me fascina (Reygadas, comunicación personal, 20/06/2019).

Otra cuestión sumamente señalada en el proceso de recepción del filme, fue el de involucrar a la familia Reygadas completa, tanto por la participación de los niños, así como la desnudez en algunas escenas de Natalia López. Por ejemplo, el crítico cinematográfico Alonso Díaz de la Vega (2018), quien en su texto opina que existe cierta conexión entre la pareja Reygadas de la vida real con la de ficción, es decir, que *Nuestro tiempo* es una película autobiográfica. Con base en esto considera que, si bien los “berrinches” del personaje de Reygadas lo exhiben, Natalia López es quien sale más “vulnerada” por su desnudez en la cinta, sin embargo, este crítico no menciona puntualmente en qué consistiría esta vulnerabilidad. Al respecto el director mencionó en entrevista para la gaceta de la UNAM:

La gente me ha preguntado cómo es que expongo de esa manera a mi familia y a mí mismo, con mi mujer desnuda. Pero yo no los expongo en ningún aspecto. Para mí, la intimidad, la modestia y la dignidad de la desnudez no revelan nada de la intimidad del ser humano. Para mí, la intimidad reside en la mente y en el espíritu (Reygadas, comunicación personal, 04/10/2018).

⁷⁴ La traducción es mía.

En ese sentido, otra parte de la crítica ha mencionado que este filme, si bien es cierto que es uno de los más personales de Reygadas, esto no significa necesariamente que sea biográfico. En opinión de Fernanda Solórzano (2018), personal y biográfico no son sinónimos, y si *Nuestro tiempo* es una de las cintas más personales de Reygadas, lo es por diseccionar a fondo el tema de las relaciones de pareja, el cual ya había venido desarrollando desde *Luz silenciosa* y *Post tenebras lux*.

Hablando de la trama como tal, como sucede a menudo con el cine del director mexicano, las opiniones son sumamente divergentes. El crítico argentino Diego Batlle (2018), considera el inicio del film, con las escenas de la presa en donde juegan los niños y retozan los adolescentes, como: “entrañable y llevadero”; sin embargo, conforme avanza la trama y se centra en el nudo principal, ve (como tantos otros) una autoindulgencia por parte del director, que lleva al declive la película. Batlle apunta sobre ella: “Por momentos psicoterapia, en otros un ejercicio de autoindulgencia, *Nuestro tiempo* resulta un irritante, exasperante y en definitiva banal retrato del amor y la dinámica familiar. El indiscreto desencanto de la burguesía” (Batlle, 2018).

Sin embargo, es importante considerar que la recepción de la crítica en general, en el tipo de cine que elabora Reygadas, no tiene un peso determinante, como si lo es en otro tipo de cintas. Como se ha visto en la sección del contexto de producción, muchos de los apoyos que recibió el filme se enfocan en el llamado “cine de autor” o “cine de arte”, apelando y siendo conscientes de la originalidad de esta clase de manifestaciones artísticas. Este cine suele tener una proyección sumamente limitada, y es sujeto a un análisis más especializado, en donde la

recepción es igualmente variada, pero sin una consecuencia comercial, como en otras películas⁷⁵.

Por otro lado, la recepción con la que cuenta el trabajo de este director en el ámbito de los análisis especializados, se podría mencionar que en general es positiva; esto se puede argumentar apelando a la extensa revisión del estado del arte de este trabajo, en donde se han referenciado numerosos análisis académicos centrados en el cine de Reygadas desde diferentes enfoques como: ciencias sociales, crítica cinematográfica feminista, literatura, poesía, historia del arte, entre muchos otros.

Formulación icónica de los recursos expresivos

En prácticamente todos los filmes de Reygadas, el campo mexicano figura en mayor o menor medida. En *Nuestro tiempo*, las locaciones bucólicas no son la excepción, aunque éstas no son simbólicamente gratuitas. En este filme es interesante el que se desarrolle en un rancho de toros. Si bien es cierto que el personaje de Juan siendo poeta, es un ser sumamente sensible, también es un hombre de campo, el cual trata de encarar esta ambivalencia que, si bien no implica un conflicto propiamente, esta duplicidad se trata de proyectar icónicamente en la cinta. En *Nuestro tiempo* vemos en varias ocasiones a un Juan muy sentimental frente a su mujer, pero bravío frente a sus trabajadores en la hacienda; más adelante profundizaré sobre estos aspectos.

⁷⁵ En la plataforma de internet *Rotten Tomatoes*, la cinta tuvo una valoración media de 5.87/10, es decir, una aceptación medianamente positiva. Es importante mencionar que esta plataforma se concentra en el consenso de la crítica (particularmente norteamericana) y no en una valoración sobre la calidad de la película, cosa por demás relativa.

Reygadas decide situar la trama en una ganadería de toros de lidia con el propósito de vincular el mundo del campo y la modernidad. Es por eso que, si bien la pareja protagonista se dedica a una actividad tradicional, no necesariamente tiene un problema de marginación que los deje fuera del acceso a la cultura, a la educación, a la comunicación. Si en México el campo generalmente se relaciona con la pobreza, la crianza de toros ha mantenido a familias derivadas de las haciendas viviendo en ranchos, con un nivel de vida medianamente cómodo; Reygadas centra su película en las tensiones que esto provoca.

Es decir, la transición de lo tradicional a lo moderno se intenta proyectar en el filme como no resuelta; hay conflictos que permanecen y permean de diferentes formas la vida social, incluyendo las relaciones de pareja, en donde el matrimonio que protagoniza el filme, es quien ostenta cierta intelectualidad que, a primera vista los podría poner en cierta medida al margen de éstos conflictos, y sin embargo, ven su vínculo afectado por una comunicación ineficiente, tema central en el filme:

El tema de los toros se da porque yo quería hacer una película en el campo, porque quería vincular una especie de vida más antigua con el tema de las comunicaciones contemporáneas, en concreto los mensajes de teléfono, los correos electrónicos, y como incide todo esto en la vida contemporánea, sobre todo, en la vida sentimental; ha cambiado mucho la forma de relaciones sexuales e íntimas por estos temas (Reygadas, 26/09/2018, Min. 0:59).



Figura 1. Tomas panorámicas de toros, escena 69

Sin embargo, si aquí el campo se utiliza para realizar un contraste con la modernidad (a veces proyectada en la ciudad), en las escenas en donde se enfoca específicamente a los toros el director niega un símbolo específico. Reygadas a lo largo de su filmografía ha usado animales⁷⁶, y niega cualquier simbolismo impregnado en estos, o al menos una conexión moral⁷⁷. Es decir, si a lo largo de *Nuestro tiempo*, vemos escenas violentas entre toros, e inclusive a un toro destrozando una mula mientras ésta jala una carreta arreada por dos peones, la interpretación de la escena corre por cuenta del espectador y no tiene un valor simbólico delimitado.

Reygadas ha mencionado que mucho de esta tendencia a filmar la vida natural, del campo y los animales, es porque ésta se encuentra muy por encima de la existencia de la vida humana en sí, y si bien en las tramas de sus películas el drama de los personajes es fuerte, el retratar

⁷⁶ En *Japón*, se observa la decapitación de una paloma, así como en diversas escenas las vísceras de animales. El Juan de *Post tenebras lux* maltrata a su perra preferida.

⁷⁷ Véase: “Reygadas contra la interpretación” en:

<https://www.letraslibres.com/mexico/cinetv/reygadas-contra-la-interpretacion>

el mundo natural evidencia el impacto mínimo que tienen esas historias humanas en el mundo.



Figura 2. Toro atacando a mula, escena 15

En cuanto a la escena del toro y la mula (secuencia 5, escena 15), el director ha mencionado que esta se filmó de manera mecánica, en el sentido clásico del cine, es decir, con recursos como el: fuera de campo⁷⁸, corte⁷⁹ y sonido⁸⁰, pero sin computadoras, lo cual ve como un elemento negativo, ya que en su opinión reconstruye cosas innecesarias.

Yo tenía el reto de filmar el ataque a una mula utilizando el lenguaje cinematográfico clásico. Con ciertos trucos tradicionales te puedo decir que no es una película snuff, no se lastimó a ningún animal. Esa mula era un cadáver ya. Sí fue difícil y requirió ingenio (Reygadas, comunicación personal, 27/09/2018)

Si como se lee, Reygadas menciona que ningún animal fue lastimado en este filme, esto se debe por las numerosas críticas que recibió por la escena en su opera prima, en donde se

⁷⁸ El “fuera de campo”, en el cine se refiere a aquello que no aparece en el cuadro (lo que aparece en pantalla), y por ende no observamos ni escuchamos. El fuera de campo se percibe imaginariamente por las claves que da el cuadro, por ejemplo, un lugar hacia donde mira un personaje, lo cual puede estar cerca, o sumamente lejos, pero el espectador sólo lo imagina.

⁷⁹ El “corte” cinematográfico, se refiere a un proceso de posproducción de montaje y edición, en donde un corte se refiere a un cambio abrupto para pasar a otra toma, escena o secuencia.

⁸⁰ Aquí el director se refiere a la edición de sonido en la posproducción, en donde éste puede ser adecuado a las necesidades de la escena, con base en lo capturado directamente, o, adaptando un audio que no pertenece a la escena original.

decapita a una paloma. El director nunca se ha mostrado a favor del maltrato animal, pero si se muestra crítico ante la censura de ciertas escenas por este aspecto, ya que, en Inglaterra, su primer film tiene censuradas algunas:

Japón, hasta la fecha, está censurada en Inglaterra, ‘el país de la libertad, de los derechos, de la democracia’, no te deja ver que le arrancan la cabeza a una paloma, pero en los mataderos ingleses, como en los del todo el mundo, en las engordas, hay una crueldad infinita hacia los animales (Reygadas, 27/03/2019, Min. 49:20).

Este tipo de escenas, al igual que las que contienen contenido sexual, recurrentemente son consideradas en diversos análisis sobre la obra de Reygadas como “imágenes de choque”, es decir, imágenes que repercutan en el espectador como provocadoras o que buscan llamar la atención en sí mismas. Sin embargo, estas escenas se podrían considerar poco habituales, pero dentro de la innegable cotidianidad que los personajes (lo cuales, en este caso, realmente son peones que se dedican a trabajar con toros) viven comúnmente. Reygadas menciona que, cuando se realizan esta clase de críticas se hacen desde una postura ideológica, pero no desde la asimilación de la realidad en donde se desarrolla la trama, y mucho de esto se debe a la codificación universalista en que ha caído paulatinamente el cine. Para Reygadas no se trata de una imagen de choque, sino de una imagen necesaria.

La secuencia 15 del filme, se trata de un plano secuencia de una toma aérea de la Ciudad de México, a lo largo de la escena podemos escuchar la voz en *off* de Esther leyendo una carta dirigida a Juan. Esta escena comienza con un paisaje de montañas, y conforme avanza podemos ver el anochecer en la ciudad en donde son identificables las principales vías transitadas de la CDMX.



Figura 3. Tomas aéreas con cámara Alexa, en escena 51

Si bien es complicado dar un significado concreto a la imagen, el director ha mencionado que, más allá de la dificultad de grabación, la intencionalidad de lograr este plano:

Fue todo un reto filmar eso porque no quise poner una GoPro⁸¹ en un avión, utilicé una Alexa⁸² que pesaba mucho con una lente especial y hubo que hacerlo en helicóptero de forma muy clandestina porque nos metimos en la ruta de aterrizaje de (en Estados Unidos nos habrían disparado) además del peligro por succión entre aviones. Hay un corte, quizás inapreciable, cuando el avión se introduce en las nubes; el plano de la pista de aterrizaje sí que está tomado desde un avión de pasajeros puesto que no había otra opción, pero también fue laborioso introducirlo en un tren de aterrizaje. Creo que es una escena que refuerza lo que es la película y que le da al conjunto un gran valor porque habla del encuentro y la reconciliación amorosa (Reygadas, comunicación personal, 22/06/2019).

Durante el texto narrado en voz en *off* de esta escena, Esther contesta a Juan acerca de sus dudas que reitera respecto al estado anímico de su esposa a partir de la relación que ha mantenido con Phil. Quizá la reconciliación amorosa a la que se refiere Reygadas y que se simboliza en el aterrizaje del avión, no se refiera a una pacificación que los una, sino que dé pauta a una separación en buenos términos, ya que, si bien es cierto que en esta escena se aclara el estado de la relación, también es verdad que se hace evidente el distanciamiento

⁸¹ *GoPro* es una empresa de cámaras personales de alta definición. La mayor característica de sus productos es su tamaño compacto, su peso ligero, resistencia y su facilidad para ser montadas en diferentes tipos de transporte.

⁸² *Alexa* es una cámara digital, creada por la empresa *Arri*. Este tipo de cámaras fue un hito en la transición de las cámaras tradicionales a las digitales.

inevitable de la pareja⁸³. Respecto a esta carta leída por el personaje de Esther, el autor ha mencionado:

Para mí fue muy bonito poder hacer con un material literario, un momento cinematográfico; entonces estas oyendo una carta, yo siempre quise oírla. Siempre en las películas cuando oigo cartas, y veo que las cortan muy rápido, porque le da preocupación al productor, al director que se aburra el espectador, a mí me parece triste, porque siempre disfruto muchísimo de oír de una carta, una pareja, siempre es una manera de entrar en la psicología o la manera de percibir el mundo de alguien, entonces yo quise que eso se desarrollara sin ninguna prisa, por entero, y efectivamente está ocurriendo algo a nivel visual que al final se resuelve de una manera muy bonita, y auditiva también (Reygadas, 26/09/2018, Min. 06:40).

El autor ha reiterado su satisfacción con la toma aérea, ya que logra capturar la belleza de la ciudad que, si bien considera que ésta en muchos sentidos puede tener una notable fealdad, el ser enfocada de una manera poco convencional, la vuelve significativa, a partir de algo tan trivial como el aterrizaje de un avión.

Durante la escena 55, en la secuencia 16, podemos observar en un plano medio al personaje “El Muertho de Tijuana”⁸⁴ cantando durante la fiesta dada en la casa del poeta. Si bien es cierto que esta secuencia es crucial para la trama, ya que en esta Juan afronta la situación de ver juntos a su esposa y Phil, el director pone a este personaje urbano para mostrar que Juan pudiera ser más bizarro y, en un sentido simbólico, más payaso que el Muertho, es decir, no necesita pintarse la cara para ser el individuo de la fiesta quien se está parodiando así mismo. Juan es igual o más patético que el mismo arlequín que canta. Reygadas señala sobre esta escena:

cuando yo hice la película era totalmente desconocido [refiriéndose a El Muertho de Tijuana]; tocaba en el tianguis en Tijuana, y en el periférico, y me pareció un ser entrañable y patético

⁸³ Véase la transcripción completa de estas palabras en la sección de Anexos. (Anexo 2.5) (Secuencia 15, escena 51).

⁸⁴ Baltazar Hernández Ramos, mejor conocido como el Muertho de Tijuana, es un personaje nacido en la ciudad de Tijuana, quien ha ido ganando popularidad en los espacios *underground* de México. Inició en bizarras actuaciones callejeras en donde ya llevaba la cara pintada (al estilo de la banda norteamericana *Kiss*), vistiendo ropa negra, tocando su sintetizador e interpretando canciones originales. Su popularidad incrementó notablemente después de aparecer en el documental del director Ricardo Silva: *Navajazo*, de 2014.

también, como el personaje de la película [refiriéndose a Juan]; la película tiene que ver sobre lo entrañable, sobre la ambición de ser mejores y la caída patética inevitable del ser humano constante. Entonces, este hombre me parecía perfecto para el papel... es lo patético de la vida, lo patético y lo entrañable, no lo digo en sentido peyorativo (Reygadas, 27/03/2019, Min. 47:19).



Figura 4. El muerto de Tijuana cantando en la fiesta, escena 55

Otro de los aspectos recurrentes en los filmes de este director son las relaciones entre patrones y trabajadores; las películas, al situarse en entornos bucólicos, hacen que éstas proyecten un trato que ha sido derivado de las haciendas en México, en donde se ha dado una marcada jerarquía entre amos y criados. En diversas ocasiones el director ha mencionado que a menudo recibe críticas por la forma en que se dan este tipo de relaciones en sus películas. En *Nuestro tiempo*, en ese sentido, la mayoría de ocasiones observamos a Juan con su trabajador, La Lechera, sin embargo, la escena que ha creado algunos señalamientos es una de las finales (escena 68, secuencia 20), cuando Juan habla con la empleada doméstica, Blanca. En esa escena en particular, Juan pregunta algunos detalles sobre la reciente visita de Phil al rancho,

y cuando termina la conversación y se despide, palmea en la espalda a la trabajadora⁸⁵. En relación a esas críticas por este tipo de escenas en su cine, el director menciona que:

En eso trato de tener un deber de lealtad a la realidad, y eso está presente en mucha medida y siempre trato de ser leal a ello, ni dulcificarlo ni incrementarlo; trato de retratarlo de la manera en que lo veo, porque eso condiciona evidentemente mucho del espacio social y el espacio emotivo de esa atmosfera... pero sí me sorprende, y eso debo de decirlo, como los franceses, incluso los españoles, los ingleses, que de hecho inventaron el colonialismo y se han servido de él durante siglos y siglos y tienen sociedades tremendamente clasistas... pero como no tienen el aspecto racial tan claro para mostrar esto, creen que se escapan de ello, y siempre están hablando de este tema en mis películas y no se dan cuenta que aquí [la entrevista se realizó en París] es muy parecido... ahora, por ejemplo, con las nuevas inmigraciones de hace cuarenta años, las cosas están cambiando y ya se nota un poco más la clase y la raza... Hay una muchacha que trabaja con nosotros [se refiere a la escena 68 de *Nuestro tiempo*] y alguien me dijo que porque le hago así [hace la seña de una palmada en la espalda], que quien me creo; si los tratas bien, eres un paternalista, si los tratas mal, eres un esclavista, si eres indiferente, eres un racista, o sea, a mí me parece que hay mucha hipocresía de parte de los europeos (Reygadas, 28/01/2019, Min. 18:22).

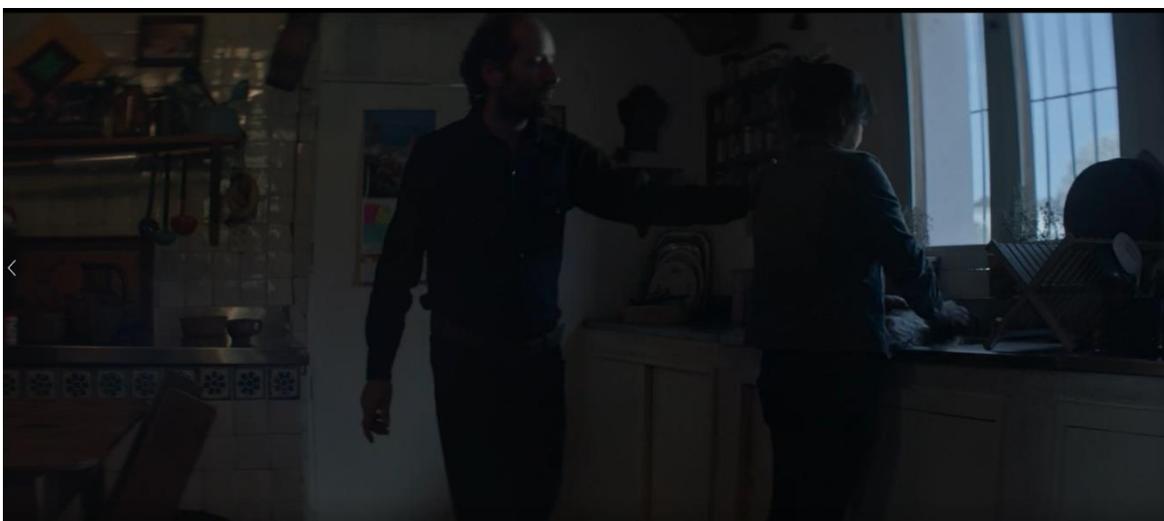


Figura 5. Juan pregunta a Blanca sobre visita de Phil, escena 68

En este sentido, Reygadas niega la intencionalidad de reflejar una lucha de clases en sus películas, e incluso ve que esta clase de posturas en su trabajo serían una limitante. Como se ha mencionado sobre este film, en diversas ocasiones se observa una constante convivencia entre hacendados y trabajadores (véase las escenas 2, 8, 16, 22, 24, 36, 39, 68, por mencionar

⁸⁵ Un gesto sumamente parecido aparece en la escena 62, cuando Juan conversa con el jardinero de la casa de su amigo Pablo Fendell.

las más relevantes), es decir, esta recurrencia icónica en Reygadas, se pretende desvinculada a la racionalización occidental, y se maneja desde un enfoque en donde estas relaciones son asimiladas y asumidas en el campo mexicano, sin agregar un juicio de valor específico, que trate de señalar alguna posición o dogmatismo político. Específicamente, el director menciona sobre *Nuestro tiempo*, y respecto a las diferentes lecturas que se le intentan dar a su film:

Yo quería que esta película fuera solo sobre un problema estrictamente psicológico... un conflicto de unos seres humanos en una relación [de pareja] y dejarlo en ese nivel, que sucede en un tiempo y un espacio específico, pero que podría suceder en otro... no siempre tienes que hacer justamente una crítica de clase, para mí de hecho sería una debilidad de la película, que se tenga que hacer siempre ciertas cosas temáticas (Reygadas, 15/02/2019, Min. 06:10).



Figura 6. Lalo le pide a Juan que le regale un coche, escena 39

El director menciona que, en muchas ocasiones cuando regresa y muestra el resultado final de su trabajo con las personas del campo, las cuales suelen aparecer como trabajadores en diversas ocasiones en sus películas, éstos la observan desde una perspectiva completamente

diferente a la urbana, y considera arrogante que los críticos asuman que su opinión es una manera unívoca de entender esa relación⁸⁶.



Figura 7. Juan y Esther forcejean, escena 57

Finalmente, la tensión de la pareja, si bien a lo largo del film se nos es representada a través de los diálogos y las emociones proyectadas por los personajes, en la escena 57, se da un forcejeo entre Juan y Esther. Esta imagen resalta, ya que no se ejerce una violencia física como tal, sino que se trata de un sometimiento físico, detonado por la entrada de Juan en la habitación en donde su esposa y Phil retozaban en la cama, mientras la fiesta transcurría en otra parte de la casa. Esther comienza a arrojar objetos y gritando sale de la habitación; Juan solo menciona: “¿ya lista para hablar?”; es ahí cuando comienza el forcejeo. Respecto a la escena el director menciona:

No creo que se trate de una película de violencia... hay una especie de lucha física, donde la mujer ataca al hombre primero y luego hay una especie de sometimiento, y luego un gesto fraternal de levantarse juntos... la película no hace una referencia a la violencia terrible que ejercen seres humanos en contra de otros, muchas veces aprovechándose de que su género es más fuerte que otro (Reygadas, 26/09/2018, Min. 4:03).

⁸⁶ Véase entrevista realizada a Carlos Reygadas para el festival: Rencontres cinématographiques ‘Viva Mexico’.

<https://www.youtube.com/watch?v=iimfOQERCII>

La intención iconográfica de estas escenas es hacer hincapié en que, si bien es cierto que en el matrimonio protagonista hay actos reprobables, como el de espiar o el de mentir, no intenta retratarse como una trama violenta.

Musicalización

Aunque Carlos Reygadas en diversas ocasiones se ha visto renuente a utilizar música extradiegética en sus trabajos, en esta ocasión utiliza este recurso en tres ocasiones. Las tres canciones que utiliza son: *Carpet Crawlers* de Genesis⁸⁷, *Suite in Old Style, Op. 80: V. Pantomime "Sunday"* de Alfred Schnittke⁸⁸ y *Islands* de King Crimson⁸⁹. Cuando las utiliza, el director trata de darles un papel protagonista, es decir, esa escena está enfocada de tal manera en que la música,

es un efecto operístico, que no pertenece al lenguaje estrictamente cinematográfico, pero creo que, trabajar de esa manera dogmática sería un error, por lo tanto, si me permito utilizar la música... que puede aportar muchísimo en crear emociones y puede acercarse mucho a los personajes y tener una coherencia interna; nunca utilizar la música como un comentario, como un subrayador, para marcar cosas que no están en la película, sino que cuando haya música, la música sea determinante, sea el elemento central de ese momento... cuando uso música, uso piezas completas prácticamente, rara vez las corto (Reygadas, 28/01/2019, Min. 11:45).

En las escenas en donde se utilizan estos temas⁹⁰, prácticamente están completos y efectivamente tienen un papel central en ese momento.

Análisis narrativo

⁸⁷ Genesis. (1975). *Carpet Crawlers*. En *The Lamb* (CD). Londres, Reino Unido: Charisma/Virgin.

⁸⁸ Alfred Schnittke. (2017). En *Different Things* (CD). Wrocław, Polonia: CD Accord.

⁸⁹ King Crimson. (1971). En *Islands* (CD). Londres, Reino Unido: Virgin Records.

⁹⁰ *Carpet Crawlers* se escucha en la escena 26, secuencia 8. *Sunday* suena en la escena 40, secuencia 11. Y *Islands* se escucha en la escena final, 69, de la secuencia 20.

Reygadas centra su trama en las relaciones de parejas principalmente para evidenciar el constante malestar de los individuos dentro de esta institución social, destacando la comunicación ineficiente entre ellos. En entrevista con la periodista y crítica de cine española Paula Ruiz (2019), el director mencionó:

Las relaciones de pareja son un campo muy fértil para mostrar la contradicción entre lo que queremos y deseamos y lo que esperamos del otro, espacios donde proyectamos nuestro propio egoísmo. Por este motivo, la pareja y sus problemas suelen ser el tema principal de mis películas (Reygadas, comunicación personal, 21/06/2019).

En la misma entrevista, al mencionarle la perspectiva de observar en Juan a un “macho desarmado”, el director insiste en que su intención nunca fue abordar una perspectiva de género que denuncie machismo por parte del protagonista, por lo cual se ha visto renuente a las lecturas que se han suscitado en este sentido. Como se ha expuesto en el primer capítulo de este trabajo, se puede hablar de la constante apertura interpretativa que Reygadas deja al espectador, sin embargo, resulta importante el evidenciar en su discurso la importancia que tienen las relaciones de pareja en general, aunque sin abordar aspectos específicos desde una perspectiva política, lo que le da una dimensión de análisis más amplia a su trabajo.

a) Análisis de secuencias y escenas donde aparece la sexualidad

Si la sexualidad se constituye principalmente por modos de actuar, comportarse, pensar y de sentir, además de capacidades intelectuales, afectivas y vitales definidas por el sexo de los individuos, aquí también se determinan las funciones que le son asignados en todas las experiencias sociales (Lagarde, 2005), en *Nuestro tiempo*, asistimos a un conflicto entre una cosmovisión moderna que trata de sostener el matrimonio protagonista ante los aspectos tradicionales que van creando un conflicto dentro de la relación. Si bien es cierto que el filme en general muestra la tensión entre lo tradicional y lo moderno, como menciona el propio Reygadas sobre su filme:

Trata sobre un mundo que va terminando, el mundo rural y en particular el de la crianza de toros, y cómo se mezcla eso con aspectos del mundo contemporáneo como la inmediatez de las comunicaciones. Me interesaba explorar las tensiones que todo esto genera (Reygadas, comunicación personal, 28/09/2018).

En la escena 11 en el baño, de la secuencia 3, se ve a Esther negándose a tener relaciones sexuales; ya desde ahí comienzan las insinuaciones de Juan respecto al viaje que realizara a la ciudad junto a Phil, mencionándole: “te veo muy contentita de ir a la ciudad ¿Qué estas planeando?”, a lo que responde Esther: “¿qué, ya desde ahora estas planeando tu pajita?”.

Lo interesante de esta escena es que, si bien ya hemos observado hasta ahora a una familia que puede delegar el cuidado de sus hijos a empleados, que la esposa está sumamente activa laboralmente e inclusive destacándose más que su esposo, es decir, una familia con características más apegadas a la modernidad, Juan, con sus comentarios en el baño ya insinúa su inconformidad. Recordemos que, en la segunda secuencia, escena 9, Juan se entera por medio de Phil que su esposa realizará un viaje de trabajo a la ciudad.



Figura 8. Juan invita a Phil a pasar el fin de semana en el rancho, escena 9

Las dudas de Juan se comienzan a hacer más notorias en la secuencia 4, escena 14, cuando su esposa habla de su día laboral y él inmediatamente cuestiona sobre cómo le fue en el

camino a la ciudad con Phil, situación que se tensa un poco cuando ella reconoce que considera al entrenador de caballos gracioso. A Juan se le observa un poco sorprendido cuando su esposa dice que irá a verse, por cuestiones de trabajo, en ese momento con Phil. A partir de esa secuencia, comienzan las tensiones entre el matrimonio, ya que al día siguiente tendrán la primera discusión en el filme, a causa de la muerte de una mula por el ataque de un toro.

Cuando Esther regresa del viaje (secuencia 5, escena 17), después de la mencionada discusión, un poco más calmados, Juan pregunta: “¿Y, te cogieron ayer o qué?”, haciendo referencia al encuentro casi a media noche que tuvo con el entrenador de caballos. Esther termina diciendo que hubo un par de besos y algún contacto físico.

En la secuencia 6, escena 20, intercambia algunos mensajes por celular con Phil, y entre otros asuntos, ella le dice: “sigo flotando”, a lo que el entrenador de caballos contesta: “*I’m swimming*”; Esther duda de que pueda dormir en la espera. Como espectadores nos podemos enterar del contenido de los mensajes por medio de Esther, quien con sus palabras nos revela sus respuestas, y con su voz en *off*, las de Phil⁹¹. En la comunicación que sostienen, básicamente se ponen de acuerdo para verse al día siguiente, y en la escena 31 sabremos que el encuentro se dio en un hotel.

De regreso al rancho, intercalando las imágenes de Esther conduciendo y recogiendo bajo la lluvia a Phil (secuencia 8, escena 26, y ya de forma más explícita, en la escena 27), se ve a Esther teniendo relaciones sexuales, aunque no se le ve el rostro al hombre, la fisonomía que se alcanza a ver de éste, encaja más con la de Phil, que con la de Juan.

⁹¹ Véase la transcripción completa de estas palabras en la sección de Anexos (Anexo# 2, apartado 2.1). (Secuencia 6, escena 20).

Es importante mencionar que, dentro de este matrimonio, el aspecto emocional es superior al sexual. Esto se puede argumentar cuando Juan, ya siendo consciente del daño que le causan los encuentros entre su esposa y Phil, de alguna manera se prueba a sí mismo que lo que le pesa no es el aspecto sexual, al grado de observar de frente a su esposa teniendo relaciones sexuales con otro hombre.

En la secuencia 13, cuando el matrimonio cena junto a su amigo Luis, durante la escena 45, cuando Esther se levanta al baño, éste le menciona a Juan “lo buena que se ha puesto con el tiempo”, refiriéndose a su esposa. De igual manera, en esta secuencia se puede confirmar el pacto de mantener relaciones abiertas en este matrimonio, cuando Juan pregunta a su amigo: “¿Cuándo fue la última vez?”, a lo que Luis este responde: “hace 4 o 5 años, pero sería un placer”. Acto seguido, cuando Esther regresa del baño y es medianamente cuestionada sobre “el gringo”, Juan se levanta de la mesa y por la espalda, al despedirse, Luis le da unas llaves a escondidas, quedándose a solas con Esther.

A continuación (secuencia 13, escena 46) se ve a Juan entrando a una casa, y ya adentro acomodando ciertos objetos en una habitación, metiéndose en un baño que está dentro de la misma, emparejando la puerta. En la escena 48 de la misma secuencia se ve entrar en la misma habitación a Esther y Luis, y tener relaciones sexuales.



Figura 9. Esther, Juan y Luis cenan mientras hablan de Phil, escena 45

Cuando Juan decide salir de su rancho para dar una conferencia de poesía, la comunicación en videollamada no mejora la situación con su esposa (escena 50, secuencia 14). En la última parte de la comunicación, Juan le pide a Esther que le muestre sus senos en pantalla, lo cual hace inicialmente, pero se detiene, y molesta comienza a hablar sobre su mal estado físico, sin embargo, Juan insiste en que es algo anímico, cosa que hace molestar más a su esposa, que termina mostrando de nuevo sus senos, diciendo: “así te gustan Juan, ¿así te ponen caliente?, hee, ¿ya están centradas? Contéstame Juan”.

En la fiesta de la secuencia 16, escena 55, después de que Juan ve a su esposa besándose con el entrenador de caballos, insiste en que Esther se vaya a otra habitación junto con Phil; ella se niega, pero termina cediendo, diciéndole a Juan: “Ok, media hora, pero tú te coges a Michelle”, una amiga presente en la fiesta. En la escena 56, Juan termina espionando a su esposa junto a Phil. Este personaje, Michelle, ya había aparecido en la escena 19, secuencia 6. Esto ayuda a reforzar la interpretación sobre el carácter libre de la sexualidad en este matrimonio, ya que en dicha escena, Esther y Michelle conversan como viejas amigas.

b) Análisis de secuencias y escenas donde aparecen roles de género

1. Esther

El personaje de Esther, a lo largo del filme se le puede observar con una vida laboral sumamente activa, desenvolviéndose como administrativa del rancho de toros de Juan, lo que en diversas ocasiones le hace realizar diferentes viajes y en la mayoría de los casos, complica su relación conyugal.

El rol de género de Esther desde el inicio apunta a que aparentemente es una mujer emancipada, quien ni siquiera tiene que avisar a Juan sobre sus planes inmediatos; esto se puede observar en la secuencia 2, escena 9, cuando es Phil quien le hace saber a Juan del viaje de trabajo que realizara su esposa a la Ciudad de México, además de que lo hará junto a él, ya que coincidentemente también tiene que pasar el fin de semana en la capital y aprovechará el aventón. Además, en esta escena se observa a Esther participando (de mejor forma que Juan) en la tiente del ganado.



Figura 10. Esther participa en lazado de becerros, escena 8

Esther no solo trabaja, sino que en algunas escenas del film se le observa con actitudes de mando, por ejemplo, en la secuencia 3, escena 12, cuando los hombres alistan la camioneta

para que ella salga a la ciudad con Phil, se le ve apurándoles para que se den prisa en más de una ocasión, mencionando que tiene una cita de trabajo importante. A lo largo del film se puede constatar su desempeño laboral, como en la escena 11, cuando menciona a Juan que tiene que dar indicaciones a quien diseña la página web de la ganadería, o en la 6 y 8, de la secuencia 2, en donde participa en el lazado de toros. Pero sobre todo, durante la escena 38, cuando la pareja discute, Juan señala el excesivo uso del celular, por parte de su esposa, al que relaciona con Phil, sin embargo, ella menciona: “trabajo en un rancho, por si no te has dado cuenta, recibo veinte mails y cien mensajes al día”.



Figura 11. Esther trabajando despues de la cena, escena 31

Desde la primera secuencia del filme, en la escena 2, se puede observar que el rol de Esther está relativamente desvinculado del cuidado de los hijos tradicional, cuando este personaje se comunica por radio con Lechera, a quien de paso pregunta si sabe en dónde están sus hijos, a lo que responde que están con Blanca, la empleada doméstica, quien también cuida a los niños. En la secuencia 2, escena 9, en la parte final de la escena se ve a Esther dando indicaciones por radio a Blanca de que acueste a los niños, además de que aliste la cena. Por otra parte, ya en la escena 37, cuando Esther está hastiada de como se ha venido dando su relación con Juan, a partir de sus encuentros con Phil, su esposo le sugiere que se relaje un

poco de sus responsabilidades, por ejemplo, que los niños pueden ser llevados a la escuela por La Lechera.

Cabe mencionar que, al menos desde lo que le es permitido observar al espectador, quien a lo largo del film mantiene una mayor vinculación con los hijos dentro de la pareja es Juan, por ejemplo en las escenas 29 y 30, en donde después de ir a leer una historia a los niños, va con su hijo adolescente a platicar sobre su partida a la universidad, también sostiene otra platica con su hijo en la escena 59; o en su caso, cuando Blanca o La Lechera se encargan de los niños (escenas: 2, 9, 33, 58). Eso no significa que Esther no exprese cariño a sus hijos en ciertas escenas, pero al espectador también le es señalado su hastío en este aspecto, en escenas como la numero 51, cuando reconoce que, conforme fue pasando el tiempo viviendo en el rancho, hubo cambios en su sentir, lo cual la llevó a desear una vida por fuera del ámbito conyugal, y ya no por el amor a Juan o a sus hijos.

b) Juan

Si bien es cierto que a lo largo del film queda claro en que Juan es el propietario de la hacienda de toros, también es evidente que su rol es sumamente pasivo e indiferente, tanto como ganadero, así como poeta. Este aspecto se señala cuando Esther se presenta sin compañía en el concierto llevado a cabo en Bellas Artes (escena 19, secuencia 6). Cuando el director de la orquesta hace mención de la presencia de Esther, quien es reconocida por ser “la mujer” del reconocido poeta Juan Díaz (quien supuestamente no asiste por recoger un premio de poesía en Canadá), Michelle, la compañera de asiento de Esther le menciona: “Obviamente Juan no va a ir a ninguna parte por ningún premio ¿verdad?”, a lo que Esther contesta: “conoces a tú amigo, Michelle”, quien termina la conversación diciendo: “conozco a nuestro maridos, no hay quien los saque de sus pinches ranchos”.

Por otro lado, otra escena que nos aclara la perspectiva sobre el rol de Juan en la hacienda, es la 45, en la secuencia 13, mientras la pareja conversa con su amigo Luis, quien habla sobre el carácter del ganadero, mencionándole: “... siempre has querido estar arriba de todos en la puta ganadería, ‘Juan, soy la verga, soy lo máximo: yo controlo todo’, y sabes una cosa, mi rey, así no es el pedo, no controlas a nadie”. Luis tilda de soberbio a Juan, quien no se siente identificado con esa descripción, quien se considera de carácter duro, pero no injusto.

Resultan interesantes las diversas escenas en que aparecen Juan y La Lechera, ya que resalta las diversas maneras en que responde el poeta a diferentes comentarios de su trabajador. Esto inicia en la secuencia 2, escena 8, cuando Juan es superado por su esposa en la derribada de un novillo a caballo. Cuando Juan le entrega la correa de los animales a La Lechera, el trabajador le dice: “te chingaron”, a lo que Juan contesta: “para que veas que se pega lo pendejo, güey”.



Figura 12. La Lechera señala a Juan que Esther fue mejor en el lazado, escena 8

A partir de ahí todos los diálogos entre estos personajes están marcados por un insistente cuestionamiento del trabajador, y que Juan responde a la defensiva, ya que precisamente sus

conversaciones se dan justo después de tener comunicación con su esposa, en donde no se ve del todo conforme al poeta. En la parte final de la escena 12 cuando terminan de subir las cosas a la caja de la camioneta y arranca, por el viaje de trabajo que Esther realiza con Phil, Juan queda a solas con La Lechera, y sin ninguna razón le comenta: “se tenían que ir a México”, con cierto tono de justificación, a lo que el trabajador contesta: “¿sí? La chamba Juan”.

En la secuencia 7, en donde Juan junto a Lechera van por el rancho buscando a un toro perdido en el monte, en la escena 24, después de que Juan tiene una llamada con su esposa en la cual ella le dice que llegara más tarde para quedarse a consolar a su amigo Santiago, justo cuando su caballo se encabrita, Lechera llega y le pregunta sobre qué le pasa al caballo, al decirle Juan que no sabe, que está raro, el trabajador cuestiona: “¿no serás tú... el que está nervioso?”, con un cambio de tono Juan responde: “dije raro Lechera, no nervioso cabrón”.

En la secuencia 10, escena 36, después de la agitada discusión que Juan sostiene con Esther, Lechera va a buscarlo, y cuando lo ve le pregunta: “¿tienes gripa?”, cuando Juan le cuestiona el por qué le pregunta eso, el trabajador le menciona que se ve hinchado, Juan le contesta: “hinchados tengo los tompiates, así me los dejó mi vieja hoy”.



Figura 13. La Lechera dice a Juan que luce enfermo, escena 36

c) Análisis de secuencias y escenas donde aparece la infidelidad, las relaciones abiertas y el poliamor

La primera escena en el filme en la que se plantea la infidelidad en la pareja es la 17, de la secuencia 5. A primera vista podría pensarse que se trata de una relación abierta cuando Esther confiesa haber besado y haber tenido cierto contacto físico con Phil, y Juan lo toma con cierta calma, preguntando si a ella le gustaba el entrenador de caballos, un poco escéptico por su negación. Sin embargo, a través del filme, la infidelidad se va revelando; e incluso en esa misma escena, al finalizar el cuestionamiento, Juan se muestra algo inconforme mencionándole: “a ver si la próxima vez andas contando más espontáneamente ¿no?”, hecho que se confirma cuando Esther entra en la casa y Juan se dirige a la camioneta en la que acaba de llegar Esther, revuelve su bolso, encuentra y revisa su celular, en donde observa que han sido borrados los mensajes que ha recibido esa mañana su esposa por parte de Phil.

Lo que se plantea es que, más que un acuerdo, durante los diálogos que sostienen los personajes en el film son reiterativos en demostrar que la fidelidad en esta pareja no descansa en aspectos sexuales, sino emocionales.



Figura 14. Esther confiesa a Juan su encuentro con Phil, Escena 17

Si las insinuaciones patentes de Juan comienzan en la secuencia 5, como se ha mencionado, éstas ya se pueden inducir desde la escena 14, en la secuencia 4, cuando Juan recibe una llamada de Esther mientras escribe poesía, explicándole los detalles laborales de su viaje y mencionando respecto al trayecto a la ciudad que, Phil es “muy gracioso, para ser gringo”, Juan indaga: “¿para ser gringo, o muy gracioso, punto?; cuando su esposa menciona que irá a verlo en ese momento para resolver algunas cuestiones de trabajo, Juan cuestiona que si no es muy tarde para eso, casi media noche.

Durante el recital de timbal en la Ciudad de México al que asiste sola Esther (secuencia 6, escena 20), ya que Juan se niega a salir de su rancho, se intercambia mensajes de texto con Phil. En esta conversación se ponen de acuerdo para verse al día siguiente, en donde se evidencia que su relación implica un lazo por lo menos sexual, hasta ese momento, y pese a

que en el filme ya se ha insinuado la apertura para relaciones abiertas dentro del matrimonio protagonista, la relación entre Esther y Phil se lleva a escondidas, ya que cuando ella le pide que se vean ese mismo día, el entrenador de caballos le dice que es mejor al día siguiente, cuando vaya de regreso al rancho: “De día es siempre mejor”.



Figura 15. Esther enviando mensajes de texto a Phil, escena 16

El engaño de Esther hacia Juan se confirma en la siguiente secuencia (7), cuando éste marca a su esposa mientras realiza labores del rancho junto a Lechera, y le pregunta por el viaje a la ciudad para el concierto. Esther menciona que llegará más tarde ese día, ya que tendrá que ver por la tarde a su amigo Santiago, a quien ha estado toda la mañana consolándolo por una separación de pareja reciente.

Esta mentira es descubierta cuando Juan vuelve a revisar a escondidas el celular de su esposa (secuencia 9, escena 29) y observa por los mensajes que Esther solo estuvo por la mañana con su amigo, además de tener 17 llamadas de Phil, como se lo mencionara en la escena 31, de la misma secuencia. El asunto se agudiza porque durante la escena 28, Esther ya había mencionado que su compañía durante todo el día mejoró el estado anímico de Santiago. En

la escena 31, Juan pregunta a Esther: “¿Por qué lo quieres vivir a mis espaldas?”, refiriéndose a lo encontrado en el celular de ella, le pide que le diga la verdad de en dónde estuvo; Esther termina confesando que de regreso al rancho pasó por el pueblo en donde trabaja Phil y después fueron a un hotel. Juan cuestiona el por qué se lo ha ocultado, a lo que Esther responde que solo esperaba que se calmara la situación. Juan argumenta que sin comunicación no se calmará la situación, ahí es donde su esposa menciona que nunca la había espiado, sin embargo, Juan refuta: “nunca me habías mentido”.

Es sumamente relevante esta secuencia, ya que confirma que dentro de esta pareja existe la apertura a mantener una relación abierta, aunque manteniendo la comunicación, es decir, informando lo que sucede cuando uno de los dos está con otra persona.

Las discusiones por la infidelidad dentro de la pareja comienzan cuando Juan se asoma por la ventana en la secuencia 10, escena 34, y ve a Esther conversando en la mesa con su vecina, a la vez que responde constantemente mensajes de texto por celular. Cuando Juan entra y se sienta a comer, el sonido de recepción de mensajes del celular de su esposa es continuo; acto seguido, se ve Esther levantándose y dejando a su esposo con su vecina. Este hecho, el recibir mensajes, es recriminado por Juan en la siguiente escena (35): “Esther, te la pasas mandando mensajes todo el día, no me trates como si fuera un imbécil”.

Durante esta misma escena, Juan deja saber al espectador que la pareja ya ha conversado sobre cómo manejar el asunto entre su esposa y Phil (aunque esto no lo vemos en el film), cuando menciona: “¿Y cómo va todo?... Esther, no me tienes que hacer un informe policial, pero si quedamos en que me irías diciendo si se han comunicado, si piensas en él, si ya te olvidaste de todo”. La respuesta de Esther es marcadamente molesta y niega la relevancia de los encuentros que ha sostenido con el entrenador de caballos. Esther explica a su esposo que

la comunicación que mantiene con Phil es porque él olvidó en su camioneta su cartera y quiere saber cuándo la podrá tener de vuelta; Juan comenta: “si entiendo, pero todo eso se puede decir de manera agradable, no hace falta engañar ni ocultar nada”, su esposa niega que se está ocultando algo. Juan lo único que exige es que se mantenga la comunicación por parte de Esther sobre su sentir de la situación con Phil.

En la secuencia 11, escena 38, Juan vuelve a insistir en el recurrente uso del celular de su esposa: “Y qué te pasa con el teléfono, además, ahora resulta que no te separas de él ni para cagar”. Esta escena es sumamente relevante, ya que se explicita el pacto de relación abierta, al menos sexualmente, que existe en su matrimonio, cuando Esther dice: “... no me enojo, simplemente me doy cuenta que todo lo que decías sobre el amor, esas ideas en contra de la posesión, que yo podía coger con quien quisiera, y que nunca me iría, que nada temías según tú: ¡todo es una absoluta falacia!”. Juan considera que el problema es que todo inicio con una mentira. Para Esther hay una sobre-comunicación del asunto: “No paras de hablar, déjame en paz, ya basta, déjame en paz”.

El cuestionamiento a su esposa, se vuelve sumamente conflictivo, ya que como vemos en la escena 50, de la secuencia 14, Juan insiste en que el malestar de Esther no es físico, como ella afirma, sino anímico. Esther molesta dice que no está enamorada de Phil. Sin embargo, en la siguiente secuencia (15), con voz en *off* en una larga toma aérea, Esther acepta su malestar anímico, repercutiendo en el físico⁹².

Lo importante a señalar hasta ahora, es que pudiera parecer que Juan no entiende en absoluto lo que está sintiendo su esposa. Sin embargo, gracias al recurso estilístico de la voz en *off*, se

⁹² Véase la transcripción completa de estas palabras en la sección de Anexos. (Anexo # 2, apartado 2.5) (Secuencia 15, escena 51).

sabe que justamente el matrimonio entre Juan y Esther, nació de una infidelidad, es decir, Juan estaba en una relación formal con otra mujer, cuando decidió separarse para quedarse con su actual esposa⁹³. Es ahí cuando la relación abierta, pasa a ser poliamorosa, ya que no solo se implican aspectos sexuales, sino también emocionales, así que Juan resuelve hablar con Phil, y decirle que está implicado en algo de lo que ya no puede salir, se hace un convenio para que el entrenador de caballos continúe la relación con Esther, aun a sabiendas de que traspasa el aspecto sexual, e incumbe otras emociones.

En diferentes partes del film, es evidente que Juan tiene bastantes dudas, y busca aclararlas con alguien que se encuentre en su misma situación. En la secuencia 12, escena 43, Juan se queda a solas con Santiago, el amigo de Esther (con quien antes había mentido haber pasado el día entero consolándolo) durante la tiente de un becerro en un ruedo. Juan le pregunta sobre su separación reciente, debido a que su expareja lo dejó por otro hombre. Juan le interesa saber la opinión de Santiago, respecto a si cree que Esther también lo dejaría por otro hombre, planteándole esto como hipotético. Para Santiago la casa, los toros, sus hijos, su poesía, posicionan a la pareja en “otro mundo”, no cree que Esther lo deje; a Juan no le gusta la idea: “si es por ese otro mundo, es mejor estar separados”, es decir, Juan sabe que tanto él como persona (el poeta), el rancho y sus hijos, para Esther, simbolizan precisamente la rutina de la que trata escapar.

Lo anterior se aclara en las propias palabras de Esther, quien en la multicitada escena 51 (de ahí la suma importancia del recurso de la voz en *off* en este filme)⁹⁴, menciona que tanto Juan,

⁹³ Véase la transcripción completa de estas palabras en la sección de Anexos. (Anexo # 2, apartado 2.2) (Secuencia 11, escena 40).

⁹⁴ Véase la transcripción completa de estas palabras en la sección de Anexos. (Anexo# 2, apartado 2.5) (Secuencia 15, escena 51).

sus hijos y el rancho, tras 15 años de relación, le llevaron a sentirse como un ser autónomo, lo cual, con la situación con Phil, le desencadenó el deseo de vivir y vivir cosas por sí misma. Sin embargo, es relevante que mencione que esto no se debe a Phil como tal, sino que pudo ser cualquier otra persona la que la llevara a esa búsqueda de individualidad.



Figura 16. Juan llora en casa de su amigo Pablo Fendell, escena 63

En este sentido, Juan es más dependiente a Esther, que Esther de él, esto se puede argumentar con base en la escena 61, durante la visita que realiza Juan a Pablo Fendell, su amigo en cama a punto de morir. Es ahí en donde reaparece el recurso de la voz en *off*⁹⁵, en donde una niña nos revela los sentimientos de Juan, quien al presenciar el amor que se profesan Pablo y su pareja, se da cuenta del miedo que tiene a la muerte, pero sobre todo a la soledad, es decir, a quedarse sin Esther.

Aun así, Juan se aferra a la idea de que la situación de Esther se limita a una elección a causa de su relación con Phil, es decir, Juan no entiende que la búsqueda de su esposa nada tiene que ver con aspectos sexuales o emocionales en pareja, sino con la búsqueda de un espacio,

⁹⁵ Véase la transcripción completa de estas palabras en la sección de Anexos. (Anexo # 2, apartado 2.8) (Secuencia 19, escena 65).

de libertad, de individualidad. En la carta que escribe a su esposa (escena 65, secuencia 19)⁹⁶, Juan expresa que “la liberación” de su esposa se ha dado porque Phil se ha ido, y ahora tendrá que escoger entre él o irse de la casa por algún tiempo. Esther sólo le pide espacio para sobrellevar su proceso.



Figura 17. Esther llora durante tiente de toros, escena 44

Por último, si bien es cierto que a lo largo del film Esther no busca separarse de Juan, sino aclarar sus ideas, ya que considera a Juan como “el hombre de su vida”⁹⁷, en la llamada que sostienen en la escena 62, Esther expresa a Juan su deseo de divorciarse inmediatamente y quedarse con sus hijos, ya que ella no puede vivir bajo la presión de su esposo. La situación con la que culmina esta serie de episodios, es cuando Esther se entera del pedido de Juan a Phil, de que este continúe manteniendo la relación con ella; en la escena 67 Esther menciona: “Yo siempre estuve fuera de esto, tú siempre manejaste todos los hilos, hijos de puta”. El insulto en plural revela el desencanto de Esther con los dos hombres, y termina confirmando

⁹⁶ Véase la transcripción completa de estas palabras en la sección de Anexos. (Anexo # 2, apartado 2.5) (Secuencia 19, escena 65).

⁹⁷ Véase Anexo # 2, apartado 2.5, escena # 51, último párrafo.

sus sentimientos, es decir, que su búsqueda de individualidad no fue a causa de Phil, sino simplemente fue un detonante de la búsqueda de encontrarse a sí misma.

Capítulo 5: Los conceptos como herramientas para pensar

A lo largo del capítulo anterior y gracias al análisis narrativo realizado fue evidente que los conceptos que guían este trabajo aparecen cuando menos en 47 de las 69 escenas que componen la cinta. En este último capítulo se busca condensar los aspectos teóricos expuestos en el capítulo 2, hilvanados con los hallazgos encontrados en *Nuestro tiempo*.

Esta sección se ha estructurado según se ha pensado el amor en las relaciones de pareja para este trabajo, es decir, constituyéndose a través de la sexualidad, los roles de género, la maternidad, la infidelidad y las relaciones abiertas.

La finalidad de este capítulo es que después de realizar una breve exposición por cada categoría conforme a las preguntas específicas planteadas para este trabajo, se finalice con su conclusión correspondiente, en relación con la hipótesis planteada.

a) Sexualidad:

Si la sexualidad no es un fenómeno meramente biológico, sino también un acto social, en donde se puede englobar todo lo referente al erotismo (Macionis y Plummer, 2011), vemos en la relación de pareja entre Juan y en Esther que, pese a que se intente proyectar en estos personajes cierta apertura a prácticas sexuales por fuera del matrimonio, en realidad éstas son condicionadas y jerarquizadas con base en las funciones asignadas a los sexos en un entorno tradicionalista.

Esto se puede afirmar con base en el análisis narrativo realizado, ya que, durante todo el filme, pese a que inicialmente la relación de Esther con Phil se planteó en términos sexuales, Juan es sumamente insistente en que se le mantenga informado de la situación; desde el inicio

hasta el final de la cinta, existe una presión sobre Esther para detallar en qué términos se lleva su relación tanto sexual, como emocionalmente.

El problema dentro del matrimonio de Juan y Esther se da, no porque ella sostenga relaciones sexuales con Phil, sino porque Juan es quien termina insinuando y adivinando la relación entre su esposa y el entrenador de caballos. Lo que a Juan le preocupa es que su esposa le esté ocultando la relación, lo que lo deja fuera de tener algún grado de control sobre ésta, ya que en la escena 38⁹⁸ se aclara que su matrimonio, al menos inicialmente, no se fundamenta en ideas de posesión, por lo cual, no se podría hablar de celos, al menos en cuanto a la libertad sexual de Esther.

Además, conforme comienza a desarrollarse la trama, se observa que lo que causa el desgaste anímico de Juan es la intimidad que él creó dilucidar entre Esther y Phil, es decir, el conocimiento mutuo que comienzan a desarrollar, las atenciones que se procuran y la confianza que se prodigan (Rodríguez, 2019). Juan afirma que su esposa está enamorada de su amante, Esther lo niega rotundamente.

Incluso, cuando Juan acuerda con su amigo Luis que tenga relaciones sexuales con su esposa, el poeta se esconde en el baño en la misma habitación en donde se lleva el encuentro para tener cierto control de la situación, pero, sobre todo, se trata de un intento de autoconvencimiento de que el aspecto sexual no es lo que lo lleva al estado anímico alterado en que se encuentra por la relación extraconyugal que mantiene Esther.

⁹⁸ En la discusión que Esther sostiene con Juan en esta escena, ella le menciona: “... no me enojo, simplemente me doy cuenta de que todo lo que decías sobre el amor, esas ideas en contra de la posesión, que yo podía coger con quien quisiera y que nunca me iría, que nada temías, según tú, todo es una absoluta falacia”.

Sin embargo, si hasta aquí se ha argumentado que más que el aspecto sexual, el vínculo emocional es lo que conflictúa a Juan, en algunas secuencias del filme (11 y 50) se observa que el distanciamiento por parte de Esther no es sólo emocional, sino también sexual hacia su esposo, lo cual agudiza los problemas dentro del matrimonio. En estas secuencias muy puntualmente se explicita por parte de Esther su cansancio laboral, y por lo tanto, que no desee tener sexo con Juan.

Es así que en relación a la pregunta ¿Cómo se representa la sexualidad en las relaciones de pareja en *Nuestro Tiempo*? La relación entre Juan y Esther representa conflicto, ya que, en su dimensión estructurante, Juan es quien intenta tanto controlar, así como planear la vida sexual de su pareja, siendo Esther quien asuma un rol pasivo, receptivo hacía las presiones de su esposo, y sólo en pocas ocasiones pidiendo un poco de espacio para solucionar sus conflictos internos.

De manera similar así sucede también en la dimensión simbólica, ya que Esther está situada tanto en actividades fuera del hogar como domésticas, mientras que Juan se dedica principalmente a su vida de poeta y ganadero. Ya sea en las discusiones con su esposo, o por medio de cartas, Esther expresa su cansancio con la vida conyugal que lleva, lo cual se vincula tanto a los hijos, sus actividades dentro y fuera del hogar, así como en lo sexual con Juan.

El conflicto en gran medida va aumentando porque la supuesta autonomía sexual de Esther es, cuando menos, manipulada por el control que Juan ejerce sobre ella, en donde no sólo arregla bajo sus términos un encuentro sexual entre su esposa y su amigo Luis, sino que observa oculto cómo se lleva éste. Cuando Esther se levanta al baño, Juan y Luis arreglan el

encuentro, el cual es planeado y oculto porque Luis le da las llaves a escondidas a Juan, no se las entrega abiertamente.

La práctica entre hombres de experimentar sentimientos de complicidad da pie a diferentes tipos de violencia (Acuña, 2017), ya que en este tipo de alianza masculina se invisibiliza la integridad física y/o emocional de las mujeres en particular, esto por el sentimiento de unión, el cual abre una permisividad social basada en la identificación sexual masculina.

Es con base en esta complicidad masculina como Juan trata de solucionar sus problemas conyugales, ya que no sólo confabula con Luis en el restaurant, sino que, y principalmente, convoca a Phil para que continúe manteniendo la relación que sostiene con Esther; pero esta relación, aunque incluya una dimensión sexual, principalmente son los aspectos emocionales los que a Juan le interesa controlar.

Sin embargo, que la cinta se centre precisamente en cuestionar lo multifactorial que pueden resultar las prácticas sexuales consensuadas dentro del matrimonio, da una visión que profundiza y da pie a la problematización interna del espectador, más allá de representar ideológicamente tanto un enfoque optimista o pesimista de las nuevas formas de encontrar satisfacción dentro de las relaciones de pareja en la modernidad.

Alguna información que no se anticipó respecto a la representación de la sexualidad en este trabajo de Reygadas es que, quizá de todos sus filmes, es en éste donde menos transgresora se presenta, más allá de las críticas sensacionalistas en lo que se refiere a los desnudos en un par de escenas de Natalia López.

Si en otros filmes el sexo intergeneracional, interracial, así como entre personajes de diferentes clases sociales, lleva implícita una fuerte carga simbólica (como se pudo

evidenciar en el primer capítulo), en este análisis se considera que la sexualidad no representa una transgresión al nivel en que se lleva a cabo en otros trabajos del director. Esto quizá se podría explicar con base en el análisis narrativo realizado, en que los elementos más transgresores de *Nuestro tiempo* se ubican en la esfera de lo emocional, más que en lo sexual.

b) Roles de género y maternidad:

En lo que respecta a las cuestiones de género que se observan en *Nuestro tiempo*, si bien se ha venido señalando a Esther en un rol activo laboralmente, se puede argumentar que lleva internalizada una conducta que no se aleja del estereotipo transmitido culturalmente en distintos medios de comunicación en México (INMUJERES 2017), ya que el control que ejerce Juan objetiviza a su esposa tanto física como emocionalmente.

Si no se puede decir plenamente que el personaje de Esther funge como objeto sexual, ya que ella tiene cierta agencia en la toma de decisiones en las relaciones que entabla, el espectador observa cómo cada una de estas es manipulada en el fondo por Juan. Aunque Esther aparentemente lleva un rol de mujer moderna, lo que prevalece son las formas tradicionales de interacción y organización (Segalen, 2013), principalmente en lo que se refiere a la distribución de los roles en el núcleo conyugal; es decir, pese a realizar actividades con un carácter más individualista, no se desvincula de lo que se estereotipa como lo femenino dentro del matrimonio tradicional.

A lo largo del filme existen escenas en donde se observa y/o se hacen referencias a la actividad laboral de Esther; en otras, se observa, no sólo que sigue vinculada a sus actividades relacionadas con el cuidado de los hijos, sino se explicita su cansancio por esta actividad⁹⁹;

⁹⁹ Véase escenas 37, 51.

no importa si Juan le menciona que bien puede delegar parte de éstas a los trabajadores de la hacienda, lo que es cierto es que se da por sentado que Esther continúa realizándolas parcialmente.

Si bien es cierto que, como se señaló en el capítulo anterior, el director se empeña en que la película no trata sobre la desigualdad de género, sí se puede mencionar que en la misma estructura narrativa lleva internalizado un discurso de inequidad de la repartición de las actividades relacionadas a las actividades domésticas y del cuidado de los hijos. Esther lleva una carga mental de la organización de lo domestico y la administración de los horarios de los hijos y los propios (Segalen, 2013), para poder conciliar la dimensión doméstica con la laboral.

La representación del matrimonio en el filme continua con la idea de plantear los géneros como diferentes y complementarios, en donde los estereotipos terminan por definir las actividades que deben de realizar cada uno, según su sexo. Es así que Esther, desde la perspectiva de rol de género de Marta Lamas (2002), se encuentra condicionada y limitada de sus potencialidades a la adecuación social que tiene su género. El único reconocimiento que tiene Esther en público en todo el filme se da durante el recital en Bellas Artes (escena 18), cuando es presentada a la audiencia como “la mujer del poeta Juan Diaz”.

Si Esther trabaja en la ganadería, si bien decide buscar otra pareja sexual, o incluso tiene la aparente oportunidad de delegar a otra persona el cuidado de los hijos, en esto no se representa una perspectiva de género incluyente, sino acorde a la estructura actual (Lagarde, 1996), en donde se encuentra sujeta a una cosmovisión patriarcal de la sociedad, teniendo que explicar constantemente su rutina, para que le sea reconocido su desgaste físico y anímico.

Por otro lado, es cierto que a lo largo del film no se da una violencia física, pero la violencia psicológica por parte de Juan hacia su esposa se expresa a través de prácticas normalizadas desde una perspectiva tradicionalista. Los celos de Juan, el espiar a Esther, incluso el llevarla a situaciones sexuales totalmente planeadas por él, hace que se proyecte un determinado sistema de valores, sea la intención del director o no (Guarinos, 2003).

Por otro lado, la comunicación por medios digitales durante el filme, se puede señalar como ineficiente y que propicia prácticas invasivas por parte de Juan. En relación con esto, no se comulga con lo planteado con Bauman (2003), respecto a que la comunicación por medio de nuevas tecnologías es “líquida” o superficial dentro de las parejas en la modernidad. En ese sentido, el análisis se identifica más con el estudio de Rodríguez y Rodríguez (2016), en el cual se arroja datos respecto al uso de estas tecnologías, en donde se señala el aumento de conflictos en las relaciones de pareja. Juan en su afán de conocer el estado emocional de Esther en su relación con Phil, se vale de estas herramientas digitales para espiar, celar a su pareja, pero, sobre todo tiene una actitud de apropiación del otro.

Este aspecto se hace relevante en sí porque se proyecta cómo ciertas características tradicionales asociadas al amor perduran en experiencias conyugales en la modernidad, en donde éstas no siempre se vuelven superfluas o frívolas, sino que agravan y reinventan formas de control con base en una perspectiva de género tradicional.

Particularmente, en el caso de Juan, pese a que no se dé una conversación que lo explicita, evita verse vulnerable frente a su trabajador, La Lechera. Ya sea desde justificaciones no pedidas (escena 12), desde una postura a la defensiva (escena 24), o simplemente haciendo una alusión estereotipada de macho mexicano (escena 36), Juan termina resolviendo las conversaciones con el trabajador de manera brusca, tratando de mantener una imagen agreste

frente a él, la cual, como espectadores sabemos que no corresponde a su situación emocional actual.

La parte más ruda de su trabajo como ganadero la lleva al lado de La Lechera: andan a caballo, persiguen toros bravos por el monte, participan en la tiente del ganado, e incluso cabalgan a gran velocidad bajo una fuerte tormenta. En esa faceta es donde Juan presenta su cara más prepotente, se muestra paternalista, y como estereotipo de macho mexicano, desde la perspectiva de Didier Machillot, hace demostraciones de fuerza y virilidad (Machillot, 2013). Un asunto curioso y que contrasta, es cuando Juan visita a su amigo, Pablo Fendell, amistad que quizá se pueda asociar más a su faceta de poeta, y rompe a llorar frente a las cinco personas que cantan en la habitación.

Respeto a la pregunta ¿Cómo se representan los roles de género en la pareja protagonista? Se concluye que si bien hay aspectos que se identifican con una visión tradicional, el matrimonio que protagoniza *Nuestro tiempo* sobre todo presenta una lucha de la feminidad por ubicarse en otros roles que no se limiten a lo maternal y lo domestico. No es sólo una lucha por la libre elección de pareja o libertad sexual, no es una postura para buscar igualdad en el cuidado de los hijos, es una lucha por el espacio personal en el matrimonio, y esto da una perspectiva moderna de la feminidad.

Que el filme concluya con el desencanto de Esther por Juan y Phil, al verse ultrajada por el control de su esposo y por la complicidad masculina de su amante, plantea principalmente en la cinta una dimensión de una lucha de la feminidad por redefinir y establecer nuevos roles en las relaciones de pareja. Esther no es el estereotipo de *mujer moderna-transgresora* (Treviños y Díaz, 2018), sino que encarna la transición de estos cambios de roles, lo que representa una lucha por redefinir la representación de la feminidad.

Alguna información que no se anticipó fue que los roles de género a lo largo del filme sí se presentan de manera general en mayor medida relacionados a la actividad estereotipada de género, en donde a lo masculino se le representa en la actividad laboral, fuera del hogar, y lo femenino sin desapegarse de su rol pasivo y no totalmente desvinculado de las labores domésticas y de cuidado a los hijos.

Sin embargo, se considera que la hipótesis planteada se sustenta, ya que, pese al señalamiento anterior, la estereotipación se da para potencializar la representación de Esther en una reconfiguración de roles que, si bien no está resuelta, sí logra retratar de manera singular este periodo de transición.

Infidelidad y relaciones abiertas:

En *Nuestro tiempo*, la infidelidad dentro del matrimonio se representa desde aspectos emocionales y no tanto en función de mantener relaciones sexuales con otras personas. A Juan le pesa que su mujer esté enamorada de Phil (al menos eso cree, véase escena 50), no que mantenga relaciones sexuales con él.

Quizá a primera instancia podría parecer que la relación entre Juan y Esther es una relación abierta, porque si es cierto que él descubre los encuentros sexuales entre Phil y su esposa, esto no desestabiliza inmediatamente su matrimonio.

Sin embargo, si las relaciones abiertas plantean la disociación entre la libertad sexual y mantener la fidelidad emocional (Camacho 2004), se puede señalar que no es el caso de este matrimonio, ya que, si bien existe apertura dentro de esta pareja para mantener relaciones sexuales fuera del matrimonio, no existe la infidelidad emocional por parte de Esther, y así lo reitera en varias ocasiones a Juan. Que las emociones de Esther sean lo que termine

detonando las problemáticas dentro del matrimonio, no significa que éstas estén vinculadas a Phil. Por otro lado, lo que principalmente desata los celos de Juan es porque la relación entre Esther y Phil se inició a sus espaldas, y desde el primer momento comienza a revisar las conversaciones de su esposa en su celular.

Lo que se puede señalar es que, si en la relación se trasluce una cierta apertura a mantener relaciones sexuales con otras personas, no es porque haya un acuerdo explícito, sino que dentro del matrimonio la esfera sexual no es el núcleo en que se fundamenta el afecto mutuo, sino en lo emocional. Sin embargo, pese a que Juan considera que su esposa está enamorada de Phil y esto es lo que desequilibra su matrimonio, sucede que la intención, aparentemente, de llevar el matrimonio a un plano poliamoroso no es por parte de Esther, sino del mismo Juan.

Juan interpreta que su esposa tiene reservas en exponerle su sentir acerca de Phil, y se ve proyectado emocionalmente en ella. Al espectador le es expuesto que Juan, al iniciar una relación de pareja con Esther, tenía una relación con otra mujer llamada Paula¹⁰⁰, a la cual termina abandonando para quedarse con ella. Por esta razón incentiva a Phil a que sostenga una relación poliamorosa con su esposa, ya que considera que es un riesgo que debe tomar, porque de prohibir tajantemente los encuentros de su esposa con su amante, ella terminaría odiándolo, y por esta razón Juan apela a que la rutina terminará con la relación extraconyugal.

Sin embargo, tampoco se podría hablar de una relación poliamorosa, ya que si bien se intenta entablar una relación simultánea no posesiva, ésta definitivamente no es ni honesta, ni

¹⁰⁰ Véase escena 51, o léase transcripción en anexo 2.5.

responsablemente ética (Anaya, 2019), porque se basa en el control y engaño de parte de Juan, ya que pide a Phil no decirle nada a su esposa.

No es poliamorosa porque Juan no quiere amar simultáneamente a Esther junto con Phil, lo que Juan quiere es controlar a toda costa las emociones de su esposa. Más aún, tampoco se puede hablar de que en este matrimonio se dé una infidelidad emocional, en donde el tipo de emociones que se dan dentro de este tipo de infidelidad se encuentran sumamente ligadas al amor romántico (García et al. 2011), caracterizado por la trascendencia y la idealización de la relación. Esther menciona en más de una ocasión que no es Phil quien provocó su estado emocional, que bien pudo ser cualquier otro hombre.

En cómo se representa específicamente a Esther en *Nuestro tiempo*, se puede mencionar que se continúa estereotipando la feminidad, como sucede a menudo en el cine en general (Sánchez, 2016), como un personaje plano, con poca movilidad, caracterizado por un temperamento receptor, en donde su infidelidad entra en un código de conducta estereotipado en lo femenino. En este aspecto en particular, Esther no está representada por sí misma, Juan toma decisiones por ella y los amantes son cómplices, lo que se podría considerar más una representación de control masculino, dentro de la relación de pareja.

En cuanto a la pregunta ¿Cómo se representa la fidelidad/infidelidad en el filme? Se puede apuntar que en *Nuestro tiempo* la infidelidad se representa como una salida que posibilita directa o indirectamente que Esther realice una introspección interna que no se limita a su relación de pareja, sino una reevaluación general de lo vivido. De Esther queda claro que su infidelidad no parte de la insatisfacción sexual, sino que se da por circunstancias existenciales, así como por curiosidad, emoción, riesgo, pero principalmente, escape.

Que Juan crea que los problemas de su esposa parten de que esté enamorada de Phil, no significa realmente que esto sea así¹⁰¹; lo que a Esther le lleva a ser infiel no es una insatisfacción sexual, como ya se mencionó, ya que la infidelidad femenina se vincula más a menudo con la insatisfacción emocional (Yáñez y Rocha, 2014), la cual en este caso no se busca satisfacer con otro hombre, sino que la relación extraconyugal detona una búsqueda de satisfacción individual, al replantearse el rol que ha desempeñado a lo largo del matrimonio y por esto, vuelve transgresora la esfera emocional en este filme, ya que no sólo se habla del cansancio de la relación con Juan, sino con todo lo que rodea la feminidad en la familia tradicional.

¹⁰¹ Esto lo niega todo el tiempo Esther, véase escenas: 50 y 51. En esta última menciona: *“Hoy pensé que habíamos puesto mucho peso sobre este suceso, que tus mensajes implican que mi problema es estar enamorada, yo creo que este suceso con Phil, que podría haber sido con cualquier otro hombre, fue lo que desencadenó algo que yo llevo sintiendo desde hace mucho”*.

Conclusiones

El amor entre Juan y Esther

A primera vista, la propuesta de Giddens referida a lo que él llama amor *confluyente*, puede identificarse con algunas características existentes dentro del matrimonio de Juan y Esther. Aparentemente en esta relación de pareja, los individuos mantienen un vínculo sólo en virtud de encontrar ciertas satisfacciones dentro del núcleo conyugal, y de esa manera ponderar las experiencias y reconocer los valores del otro. Si Esther quiere trabajar, en su caso puede delegar el cuidado de los hijos a otros, o si quiere mantener relaciones sexuales con otro hombre, negocia e informa a su pareja.

Sin embargo, aquí se vuelven relevantes las críticas conceptuales a Giddens por parte de Mary Luz Esteba y Lynn Jamieson. Por un lado, si se observa detenidamente a la familia protagonista del filme, pese a que existe cierta negociación en pareja para tener experiencias individuales y de esa manera sea más satisfactoria la vida conyugal, la estructura familiar se sigue identificando con el imaginario de occidente, en donde la desigualdad de género prevalece (Esteba 2008), en gran medida por sobredimensionar los cambios en los roles de género, sin reparar en la persistencia de la repartición de obligaciones dentro de la familia nuclear.

Para Esther, sus molestias, así como sus insatisfacciones, no merman y las hace explícitas en la cinta. Pese a tener supuestas oportunidades de negociar con su pareja algunas experiencias sexuales extraconyugales y con lo cual llevar una relación más satisfactoria con su esposo, tiene que mantener detalladamente informado a Juan de cómo se desarrollan estas; así como

cuando se supone que Esther puede delegar el cuidado de sus hijos, en más de una ocasión, Esther le hace saber al espectador que ella participa activamente en estas labores y le agobia.

Por otro lado, esa intención de negociación, así como de apertura emocional entre Juan y Esther, sólo crea un sentido democrático (Jamieson, 1999), es decir, se da en un marco ideológico dentro de la pareja, pero no se observa algún mecanismo que refleje una igualdad en el matrimonio; queda claro hasta el final de la cinta la intención de Juan por manipular las experiencias sexuales y emocionales de su esposa.

Si esta pareja no se puede relacionar en gran medida con el amor confluyente, tampoco se pudiera decir que en el matrimonio de Juan y Esther se representa principalmente un amor de corte romántico, ya que estos personajes no esperan que sólo dentro de la pareja se alcance la autorrealización, además que tampoco se idealizan mutuamente; sin embargo, ni siquiera se podría identificar plenamente con el amor *posromántico* propuesto por Ulrich y Elizabeth Beck (2001), ya que en esta relación no se da esa individualización desligada de controles ajenos.

En el filme observamos a una pareja, sobre todo a Juan (aunque sea de manera ineficiente), tratando de fortalecer el vínculo comunicativo con Esther para resolver algunos de los problemas que se les presentan. Sin embargo, aquí no se normaliza el caos en el amor de pareja (Beck y Beck, 2001) por una búsqueda de individualidad en sí, en donde se evidencien contrastes entre grandes expectativas y contradicciones intrínsecas en la búsqueda de identidad en la modernidad.

En dado caso, este análisis comulga en parte con lo expuesto con Illouz (2007), en donde la búsqueda de establecer una comunicación efectiva en pareja, cuando menos plantea una

expresión subjetiva, importante por sí misma, y siendo presta a análisis por el otro, simplemente por el hecho de ser emitida. Juan emite su sentir a Esther continuamente, y si bien no hay una comprensión resolutiva que mantenga su vínculo, esta comunicación ayuda a los personajes a comprenderse a sí mismos, es decir, la expresión del sentir en la pareja, es una manera de propiciar una introspección para reevaluar la relación¹⁰².

En este sentido, Giddens (1992) señala cómo los hombres desde el siglo XIX buscaron su identidad en el trabajo fuera del hogar, valorando ampliamente el estatus brindado entre el mismo sexo masculino, en donde se daban recompensas materiales, muchas veces vinculadas a los rituales de solidaridad entre hombres, como algunos que se han señalado hasta ahora. Por otro lado, las mujeres, desde entonces han venido ejercitando una narrativa fluida del yo, desarrollada principalmente por largas conversaciones entre mujeres, en donde la plática se centraba en los sentimientos y emociones, derivados en gran medida de productos culturales. Es decir, las mujeres en su idealización de los aspectos románticos en las relaciones de pareja, han tenido una mayor introspección en la evaluación del matrimonio.

Es así que esto se proyecta en alguna medida en la pareja que protagoniza esta cinta. Si Juan tiene el control manifiesto de la relación, es Esther quien lo ejerce de manera latente, y esto porque es ella quien se encuentra mejor preparada para solucionar su condición emocional, ya que vemos a un esposo sumamente temeroso y codependiente a Esther, pese a que quiera esconderlo, y es ella quien tiene una narrativa coherente, perfilada hacia el futuro, en el cual ya no está incluido Juan.

¹⁰² Véase escenas como la 40 y 51. La transcripción de estas escenas se encuentra en la sección de anexos (Anexo 2.1 y 2.5, respectivamente).

Finalmente, en lo que respecta a la pregunta general ¿Cómo se representa el amor en las relaciones de pareja en el filme *Nuestro Tiempo* del director Carlos Reygadas? La cual guío trabajo, se puede concluir que, conforme se llevó a cabo el análisis narrativo se logró evidenciar que el matrimonio que protagoniza *Nuestro tiempo* se define por la incompatibilidad entre la configuración de los sujetos en la modernidad y las representaciones tradicionales que continúan conformando el amor en las relaciones de pareja.

Si bien es cierto que Reygadas ha reiterado insistentemente en que su cine no tiene una intencionalidad política, eso no significa que en su expresión no lleve internalizada determinada representación, en este caso, más vinculada con aspectos tradicionales dentro de las relaciones de pareja; lo cual, narrativamente, reproduce estereotipos que comúnmente han sido utilizados en el cine que destacan lo romántico en las relaciones de pareja.

Sin embargo, esta reproducción de estereotipos se da por medio de una obra abierta, es decir, el filme *Nuestro tiempo* tiene un rango amplio de interpretaciones, pero no se dan de manera totalmente arbitrarias, ya que se dan dentro de un marco planteado por Reygadas. De ahí que diversas críticas a la cinta puedan divergir en considerarla con un enfoque feminista, y, por otro lado, como una película machista¹⁰³.

Aunque Reygadas no se proponga dar una perspectiva de género particular en el matrimonio entre Juan y Esther, a lo largo de *Nuestro tiempo* expresa un constante cuestionamiento a la

¹⁰³ Véase: “Adiós al macho”, en:

https://elpais.com/cultura/2019/06/19/actualidad/1560958934_322959.html

“Carlos Reygadas y la vanguardia agónica”, en:

<https://confabulario.eluniversal.com.mx/carlos-reygadas-nuestro-tiempo/>

“Carlos Reygadas: No hay libertad en el control”, en:

<https://www.cineyliteratura.cl/nuestro-tiempo-de-carlos-reygadas-no-hay-libertad-en-el-control/>

Por mencionar algunas críticas.

inequidad de género, retratando en Juan una masculinidad en crisis, señalando algunas consecuencias de los elementos tradicionales que continúan desarrollándose en las relaciones de pareja, en donde se da una desigualdad intrínseca.

Es importante mencionar que, si a lo largo de estas conclusiones se señalan continuamente aspectos que contraponen algunas representaciones tradicionales ante otras modernas, esto se analiza considerando que, si bien pueden primar las prácticas tradicionales dentro de este matrimonio, éstas aparecen dentro del filme para señalar la vulnerabilidad de la representación del amor, con las esferas que lo rodean, produciendo una suerte de recodificación, lo cual lo vuelve conflictivo.

Y este conflicto ocurre no solo por la búsqueda de individualidad, o por la incompatibilidad entre lo emocional y racional en las parejas modernas. Las desventajas de género no posicionan al hombre en una situación resuelta de mejor manera que la de la mujer dentro del filme, las desventajas de género se presentan como un problema que afecta de manera general la relación de pareja. La incompatibilidad general en la estructura del matrimonio, la padecen tanto Esther como Juan. Incluso, el final indica que Esther está agobiada de cualquier vínculo de pareja, y Juan es quien no encuentra salida a su ruina, probablemente no es capaz de superar que *su tiempo* con Esther ha terminado.

Anexos

Anexo 1. Estructura Sintagmática:

Cuadro 1. Segmentación sintagmática en secuencias y escenas.

	Secuencias	Escenas
Secuencia 1	<p>En una tarde soleada algunos niños juegan en una presa aventándose lodo. En el agua, un grupo de niñas conversa tranquilamente sobre una balsa de hule. Los niños llegan hasta la balsa y riñen de manera juguetona con estas. Mientras tanto, Esther busca por radio a La Lechera, quien se encuentra cortejando a Blanca, encargada del cuidado de los niños, solicitándole que le lleve una garrocha hasta donde se encuentra. A la orilla de la presa, un grupo de adolescentes retoza, mientras beben cerveza y fuman marihuana. Uno de ellos, Juan (hijo), es correteado juguetonamente por una joven, Lorena, ya que él le ha tirado cerveza en su cabello. Juan y Lorena regresan al grupo después de lavar su cabello en la presa, y Lorena se aleja esta vez con Santi, su novio, con quien se besa apasionadamente en las inmediaciones del lugar.</p>	<ol style="list-style-type: none">1. Niños jugando en el agua, van a jugar/molestar con las niñas.2. Blanca y La Lechera platican, cuando Esther le pide por radio una garrocha al trabajador.3. Adolescentes retozan, mientras beben cerveza y fuman marihuana.4. Lorena corretea a Juan (hijo) por echarle cerveza en el cabello, y se meten a la presa para que éste lo lave.5. Cuando regresan al grupo Juan y Lorena, ella se va con Santi y se besan.
Secuencia 2	<p>Esther junto al caporal de la hacienda, lleva un novillo hacia el picador. Mientras tanto Phil, el veterinario del rancho, Juan y otras tantas personas conversan cerca de la salida del corral de toros. Cuando Esther regresa con el grupo, le dice a Juan que es su turno de corretear a un novillo junto a ella. Juan falla en esa faena; cuando da la rienda de los caballos a La Lechera, Juan se encuentra con Phil y lo invita a pasar el fin de semana en la hacienda, ya que toda la familia se quedará. El entrenador de caballos se niega por tener un viaje a la C.D. de México, el cual lo realizara con Esther. Juan se ve sorprendido, pero dice estar enterado de eso. Juan aparta a Esther del grupo para platicar en privado, pero esto no sucede porque ella le está dando indicaciones por radio a Blanca sobre la preparación de la cena y de cuándo debe acostar a los niños.</p>	<ol style="list-style-type: none">6. Esther y el caporal acercan el toro al picador.7. Phil, el veterinario, Juan y otras personas conversan mientras observan las faenas.8. Juan va con Esther a corretear al toro, pero falla en la faena.9. Juan invita a pasar el fin de semana en la hacienda a Phil.
Secuencia 3	<p>Un gurú anciano habla a un grupo de personas dentro de la casa. En su habitación Esther, después de bañarse, estando frente al espejo, le anuncia a Juan que después de hablar con la persona de la página web (del rancho de toros), se irá a dormir. Juan intenta tener relaciones sexuales con su esposa, pero ella se niega. Ya en la madrugada, Juan, Phil y otros trabajadores alistan el equipaje en la camioneta en que se realizara el viaje a la ciudad. Esther apura a todos diciendo que tiene una cita importante; mientras tanto Juan sostiene una plática con Phil sobre el trabajo con los</p>	<ol style="list-style-type: none">10. Gurú anciano habla a un grupo de personas dentro de la casa.11. Esther habla a Juan sobre su viaje a la ciudad con Phil. Juan intenta tener relaciones sexuales con Esther, pero ella se niega.

caballos. El entrenador reitera su agradecimiento al ganadero por permitirle trabajar en el rancho.

12. Juan, Phil y otros trabajadores alistan el equipaje en la camioneta.

Secuencia 4 Los jóvenes en una habitación juegan cubilete, otros tocan la guitarra y cantan. En otra habitación, Juan escribe cuando recibe una llamada de Esther. Le dice que la persona que está haciendo la página web del rancho de toros es muy bueno. Juan pregunta acerca del viaje, Esther le dice que Phil “es muy gracioso para ser gringo”, Juan le pregunta que si para ser gringo, o es gracioso simplemente. Esther le anuncia que en ese momento ira a casa de Phil para arreglar las cuestiones de trabajo, Juan le cuestiona la hora (11:15 pm). Esther menciona que le parece bien la idea, ya que puede llegar más temprano al rancho al día siguiente.

13. Jóvenes juegan al cubilete, tocan la guitarra y cantan.

14. Juan mientras escribe, recibe una llamada de Esther y le habla acerca de si día en la ciudad y sus planes.

Secuencia 5 Dos trabajadores en carreta, jalada por una mula, son embestidos por un toro mientras transportan pacas de pastura; el toro mata a la mula. Mientras Juan habla de los cuidados del incidente con la mula Esther regresa de la ciudad y discute con Juan sobre el mismo asunto. Caminan hacia la casa y antes de entrar Juan le pregunta acerca de su visita a la casa de Phil por la noche “¿y te cogieron ayer o qué?”, Esther comenta que hubo algunos besos, explica que Phil pidió tocar su cuerpo. Juan considera que ella está muy nerviosa. Cuando Esther entra en la casa, Juan va hacia la camioneta y revisa los mensajes en el celular de Esther.

15. Trabajadores en carreta son embestidos por un toro y esta mata a la mula que jala la carreta.

16. Juan habla con los trabajadores sobre precauciones para evitar accidentes como el de la mula. Esther regresa de la ciudad y se mensajea con Phil.

17. Juan discute con Esther; y le pregunta por su noche con Phil. Al final Juan revisa el celular de Esther.

Secuencia 6 Esther asiste sola a un concierto de timbales. El director de la orquesta hace mención al público de la asistencia de Esther y la ausencia de Juan, por un supuesto viaje a Canadá a recibir un premio de poesía. La compañera de asiento de Esther, Michelle, le menciona que sabe que Juan no fue por ningún premio. Le dice a Esther “conozco a nuestros maridos, no hay quien los saque de sus pinches ranchos”. Esther intercambia por celular mensajes de texto con Phil, quien le pide que se encuentren cuando ella vaya camino al rancho; la conversación tiene rasgos de ser la de unos amantes.

18. El director menciona al público la asistencia de Esther, y la ausencia de Juan.

19. Michelle le menciona a Esther que sabe que Juan está en su rancho

20. Esther intercambia mensajes de texto por celular con Phil.

21. Solo de timbal e imágenes intercaladas de diferentes puntos del centro de la Ciudad de México.

Secuencia 7	<p>Juan y Lechera van a caballo en busca de un toro a través de la montaña; cuando Lechera encuentra rastros del animal, Juan le dice que vaya por él mientras baja a realizar una llamada. Juan marca a Esther, y entre otros asuntos, ella menciona que llegará tarde por que tendrá que pasar más tiempo con su amigo Santiago, triste por una separación. Cuando cuelga, Juan baja del caballo y lo acaricia; el caballo se pone nervioso, al momento llega Lechera y le pregunta que le pasa al caballo, Juan contesta que esta raro, y el trabajador le repone que si no es él el que está nervioso; Juan se pone un poco a la defensiva por el comentario del trabajador.</p>	<p>22. Juan y Lechera buscan a un toro a caballo.</p> <p>23. Juan marca a Esther.</p> <p>24. Juan acaricia al caballo y este se pone nervioso. Llega Lechera y le pregunta qué le pasa al animal.</p>
Secuencia 8	<p>Esther conduce bajo la lluvia, hablando sonriente por teléfono (no se escucha lo que habla), cuando cuelga, se detiene y Phil sube a la camioneta. Lechera y Juan cabalgan de regreso a la casa, cuando Esther también va llegando en su camioneta al rancho; los vaqueros se emparejan a la camioneta, mientras llueve. Esther les dice: “se van empapar”, y La Lechera contesta: “Es lo que queremos”. Hay imágenes del funcionamiento interno de la camioneta que conduce Esther, a la vez, se entrelazan imágenes de ella bañándose, y después teniendo relaciones sexuales.</p>	<p>25. Esther recoge a Phil bajo la lluvia</p> <p>26. Juan y Lechera alcanzan la camioneta de Esther cuando regresa al rancho.</p> <p>27. Esther teniendo relaciones sexuales</p>
Secuencia 9	<p>Esther, Juan y sus tres hijos cenan a la mesa; Juan hijo se retira, y cuando Esther se va a llevar a los dos niños a la cama para contarles un cuento, Juan se ofrece para hacerlo. En el camino a la habitación, Juan adelanta a los niños y va a revisar el celular de Esther; por los mensajes, Juan se da cuenta de que Esther no estuvo todo el día con Santiago. Juan conversa con su hijo Juan en su cuarto acerca de su regreso a la escuela, en el extranjero. Cuando regresa Juan a la cocina cuestiona a Esther del porque le esconde que no estuvo con su amigo Santiago toda la tarde, como había dicho. Esther le confiesa que de regreso al rancho paso al pueblo en donde arrenda Phil y fueron a un hotel. Esther dice que no mencionó nada para esperar que se calmaran las cosas, a lo que Juan refuta que como se van calmar si no lo hablan. Se abrazan y Esther dice “Nunca me habías espiado”, a lo que Juan contesta “Nunca me habías mentido”.</p>	<p>28. La familia cena a la mesa.</p> <p>29. Juan lleva a los niños a su cuarto y en el camino revisa celular de Esther.</p> <p>30. Juan conversa con Juan hijo.</p> <p>31. Juan y Esther hablan sobre lo que paso en el día de ella.</p>
Secuencia 10	<p>Juan después de trabajar con el ganado regresa a comer a su casa, en donde Esther conversa con la vecina de su rancho. Lechera conduce de regreso de la escuela con los niños. Después, Juan y Esther discuten porque él cuestiona sobre el estado de la situación de ella con Phil, ya que durante la comida estuvo recibiendo mensajes constantemente. Por la tarde Lechera va a consultar algunas cuestiones de trabajo con Juan; el trabajador le menciona que si está enfermo, porque está hinchado, a lo que Juan contesta “Hinchados tengo los tompiates, así me los dejó mi vieja”</p>	<p>32. Juan trabaja con el ganado.</p> <p>33. Lechera conduce de regreso de la escuela con los niños.</p> <p>34. Juan llega a comer a su casa con Esther y su vecina.</p> <p>35. Juan y Esther discuten.</p> <p>36. Lechera va a consultar a Juan sobre cuestiones de trabajo.</p>

Secuencia 11	<p>La familia desayuna a la mesa. Esther luce hastiada y menciona que no irá al ejercicio ese día, pero Juan le comenta que se quede a descansar; ella comenta que de cualquier forma tiene que llevar a los niños a la escuela, a lo que Juan contesta que los puede llevar Lechera.</p> <p>Mientras Esther se baña, Juan llega a la habitación y comienzan a discutir; ella dice a Juan cuando este cuestiona su enojo: “no me enojo, simplemente me doy cuenta de que todo lo que decías sobre el amor, esas ideas en contra de la posesión, que yo podía coger con quien quisiera y que nunca me iría, que nada temías, según tú, todo es una absoluta falacia”. Esther abandona molesta la habitación. Después, Juan habla con el primo de Blanca, la empleada doméstica de su rancho. Juan queda solo en la entrada de su casa, y entra una voz en <i>off</i> que enfatiza la situación anímica de Juan con respecto a Esther, y habla de su intención de llamar a Phil y aclarar las cosas, dar el visto bueno de su relación que está manteniendo con su esposa. Juan recibe la respuesta del arrendador de caballos por medio de un mail. Mientras Phil doma un caballo, recibe a su celular la respuesta de Juan.</p>	<p>37. La familia desayuna a la mesa</p> <p>38. Juan y Esther discuten en su habitación.</p> <p>39. Juan habla con el primo de Blanca, la empleada doméstica.</p> <p>40. Juan afuera de su casa con voz en <i>off</i> de niña.</p> <p>41. Juan recibe por correo electrónico la respuesta de Phil.</p> <p>42. Juan responde mail a Phil</p>
Secuencia 12	<p>Mientras se entrena a un toro de lidia en el ruedo del rancho, Esther se separa del grupo que observa; Juan se queda conversando con el amigo de Esther, Santiago, quien le cuenta sobre su separación, la cual se dio tras un viaje que realizó para tomar fotografías en Sudáfrica; explica que cuando regresó, su pareja ya tenía una relación con otro hombre. Juan lo cuestiona sobre si cree que Esther le haría lo mismo a él, a lo que Santiago contesta que no, que ellos están en “otro mundo”, el de los toros, su casa, sus hijos, su poesía. Juan le dice que, si es por ese “otro mundo”, es mejor estar separados.</p> <p>Esther llora en otra parte del ruedo.</p>	<p>43. Juan conversa con Santiago</p> <p>44. Esther llora</p>
Secuencia 13	<p>Juan y Esther cenan en un restaurant en compañía de Luis, un amigo en común; durante la conversación, Luis menciona algunas características del carácter controlador de Juan. Cuando Esther se levanta de la mesa para ir al baño, Luis menciona sobre Esther a Juan “qué buena se ha puesto con el tiempo”; Juan coincide y menciona que es una compensación por el mal momento por el que están pasando. Luis también hace mención del “gringo”, refiriéndose a Phil, respecto a la relación que mantiene con Esther. Juan pregunta al amigo “¿cuándo fue la última vez?”, a lo que responde “hace 4 o 5 años, pero sería un placer”. Cuando Esther regresa del baño Luis le pregunta “¿cómo se llama tu amigo? Ella entre risas contesta “Pepito”, el amigo exclama “entiendo que no pueda resistir esta reina”. Juan se excusa, se levanta y dice a Esther que la ve en casa. Al pasar tras la silla de su amigo, este a escondidas le da en la mano unas llaves. Esther le dice Luis “quiere acercarse a mí, aunque sea por medio de representante”, a lo que contesta “pues hay que hacerle un videíto ¿no?”.</p> <p>Juan entra en una casa, y tras acomodar algunos objetos en la recámara, se esconde en el baño de la habitación.</p> <p>Mientras Juan observa su celular, escucha ruidos de personas que acaban de entrar en la casa; Esther y Luis sostienen relaciones sexuales en la misma habitación en donde Juan se escondió.</p>	<p>45. Juan y Esther cenan con un amigo en un restaurant</p> <p>46. Juan entra a una casa y se esconde en el baño.</p> <p>47. Tomas panorámicas de la C.D. de México.</p> <p>48. El amigo y Esther tienen relaciones en la habitación en donde Juan se escondió.</p>
Secuencia 14	<p>Juan da una conferencia sobre poesía. Después, realiza una video llamada por medio de una computadora con Esther, mencionándole que las conferencias han estado mejor de lo que esperaba. Juan pregunta por el estado de ánimo de Esther, quien esta</p>	<p>49. Juan da una conferencia sobre poesía.</p>

asqueada de algunas actividades. En determinado momento Juan le pregunta a ella “te ves muy bien ¿me las enseñas?”, y tras direccionarla para tener un mejor ángulo, Juan dice “¿has estado caliente?”. Esther molesta le repite su pésimo estado físico, por el trabajo, por los niños. Juan le dice que no es sólo físico “el otro tema afecta obviamente”. Para Esther no tiene nada que ver y menciona que solo se trata de la náusea de la menstruación. Juan le pide que acepte que está enamorada, cosa que niega Esther

50. Juan hace una video llamada por computadora con Esther.

Secuencia 15 Toma aérea desde un avión, en donde la voz de Esther se escucha leyendo una carta enviada a Juan, en la cual expresa su sentir actual. La toma capta diversos puntos de la Ciudad de México, hasta que el avión aterriza.

51. Toma área con voz en *off*

Secuencia 16 Juan se encuentra en una sala con grandes murales, por un vitral observa a Esther y a sus hijos. De regreso al rancho, mientras Juan conduce con su familia, en voz en *off* se escucha la correspondencia entre Juan y Phil, con sus propias voces, en donde hablan del punto al que ha llegado la relación entre Esther y Phil.

52. Juan en una sala con grandes murales, observando por un vitral a Esther y a sus hijos.

Cuando se acercan al rancho Esther dice “ya llegaron”.

53. Juan conduce de regreso al rancho con su familia, mientras las voces en *off* de él y Phil leen la correspondencia que han intercambiado.

En la casa de la pareja se desarrolla una reunión. Juan, tras servirse un trago, camina por la sala y llega a un cuarto con la puerta entreabierto en donde se están besando Esther y Phil. Cuando el entrenador de caballos sale, Juan besa a su esposa, pero ella insiste en volver a la reunión.

Los invitados se van despidiendo, Juan se acerca al lugar donde conversa Esther con Phil, y la aleja para hablar; Juan le propone que se vaya por media hora a un lugar más privado con Phil, Esther se resiste, pero acepta, y dice “va, pero tú te coges a Michelle”. Mientras el Muertho de Tijuana canta, de fondo se logra observar a Juan tratando de despertar a una mujer dormida en el sillón.

54. Juan ve a Esther y Phil besándose.

Después, Juan espía por una ventana a Esther y Phil mientras se besan en una habitación.

55. Juan convence a Esther de irse a un lugar privado con Phil.

Juan entra, se sienta frente a la cama en donde Esther y Phil están abrazados tranquilamente; le menciona a su esposa que recuerda la expresión satisfecha que tenía en ese momento, en el inicio de su relación. Esther termina perdiendo el control, gritando, aventando sillas y termina forcejeando con Juan; los dos terminan tirados en el piso.

56. Juan espía a Phil y Esther.

57. Juan entra en la habitación.

Secuencia 17 Los hijos más pequeños de la pareja pasean en bicicleta al cuidado de Blanca. El hijo mayor hace su maleta para volver a la universidad, mientras, habla con su padre sobre la inspiración, de cómo en los tiempos de comodidad no hay inspiración y en la tempestad abunda.

58. Los hijos más pequeños de la pareja pasean en bicicleta al cuidado de Blanca.

Mientras Juan escribe en su escritorio una carta para Esther, ella le menciona que lo extraña, y le pide que se acerque, Juan le pide que le enseñe su cuerpo, ella acepta, pero le pide que no tengan relaciones sexuales ese día, Juan dice “cuando estés lista”, ella le agradece.

59. El hijo mayor hace su maleta para volver de las vacaciones a la universidad.

60. Juan escribe a mano una carta para Esther.

Secuencia 18 Juan visita a su amigo Pablo Fendoll en cama, quien se encuentra en estado terminal, acompañado por algunos amigos y su esposa, la cual está embarazada y comprometida con él. Después de contar la historia de su enfermedad y su decisión

61. Juan visita a su amigo en fase terminal.

de quedarse en su casa, comenta que se casará. Una voz en *off*, narra los sentimientos que pasan por la cabeza de Juan al ver la situación de su amigo Pablo, comparándola con su vida, particularmente con su pareja.

Juan sale de al jardín de la casa y llama a Esther, discute con ella, y esta ve en el divorcio la solución, ya que no aguanta más la presión de Juan.

Juan rompe a llorar cuando regresa a la habitación de su amigo enfermo. Cuando Pablo le dice que siempre es sentimental, Juan dice que no llora por él.

62. Juan sale al jardín de la casa de su amigo a llamar a Esther.

63. Juan rompe a llorar cuando regresa a la habitación de su amigo enfermo.

Secuencia 19 Conduciendo de regreso al rancho Esther habla con Juan, quien tuvo un choque. Él se encuentra bien, Esther le dice que espere al seguro y ella va a casa y se encarga de los niños; ella promete leer la carta que le escribió Juan y tener una conversación con él. Cuando cuelga, el sonido de los mensajes que recibe es constante y Esther se observa un poco irritada por esto.

Ya en casa, cuando Juan esta con ella, lee la carta; la voz en *off* de Juan devela el contenido. Cuando termina de leerla, Esther agradece la misiva a Juan. Él le pregunta sobre la carta, y ella dice: “Al principio de todo aguante años en silencio, ahora tú no eres capaz de aguantar mi proceso”; Juan pide perdón.

64. Esther conduce de regreso al rancho.

65. Esther lee con Juan la carta que él le ha escrito.

Secuencia 20 La familia desayuna y conversa en el comedor, mientras Esther peina a su hijo Gaspar. Cuando Esther se voltea a lavar los platos, su hija le pregunta que, si acaso llora, ella se seca una lágrima de la mejilla y dice que se le metió una gota de limón al ojo. Los niños se despiden de su madre y Juan comenta que Lechera los llevara a la escuela.

Cuando todos los hijos se van, Juan y Esther conversan en el comedor; ella le habla de un sueño que tuvo con él y con Phil en el que la insultan, y dice “Yo siempre estuve fuera de esto, tú manejaste todos los hilos, hijos de puta”, y se va dejando solo a Juan.

En la cocina Juan habla con Blanca, quien le da las llaves de una camioneta; él pregunta por qué las tiene ella, a lo que contesta que se las dejó Phil. Juan la cuestiona sobre el cuándo fue Phil y si Esther lo saludó, a lo que ella dice que no. La última escena son tomas del rancho y de los toros.

66. La familia desayuna y conversa en el comedor.

67. Juan y Esther hablan en el comedor.

68. Juan habla con Blanca en la cocina.

69. Tomas del rancho y de los toros

Cuadro 2. Estratificación de la estructura sintagmática

*Sexualidad = Sex

** Roles de Género = R.G.

*** Hijos en la pareja = H.P.

****Infidelidad/Relaciones abiertas y poliamor = I/Ra/P

Secuencias	Escenas	Sex	R. G.	H.P.	I / Ra / P	Tiempo	
Secuencia 1	En un día soleado niños y adolescentes juegan y retozan en una presa, mientras que cerca de ahí Blanca, la empleada doméstica que los cuida, es cortejada por La Lechera, un trabajador de la hacienda. Cuando Juan (hijo) tira cerveza sobre el cabello de una joven, Lorena, ella lo persigue juguetonamente, y él termina lavando su cabello en el agua. Cuando regresan al grupo, Lorena se aleja con Santi, su novio, y se besan en algún lugar cercano.					0:23	
	1. Niños jugando en el agua, van a jugar/molestar con las niñas.						
	2. Blanca y La Lechera platican, cuando Esther le pide por radio una garrocha al trabajador.			X	X		05:30
	3. Adolescentes retozan, mientras beben cerveza y fuman marihuana.						06:18
	4. Lorena corretea a Juan (hijo) por echarle cerveza en el cabello, y se meten a la presa para que éste lo lave.						07:27
Secuencia 2	5. Cuando regresan al grupo Juan y Lorena, ella se va con Santi y se besan.	X				09:46	
	6. Esther y el caporal acercan el toro al picador.			X		12:50	
	7. Phil, el veterinario, Juan y otras personas conversan mientras observan las faenas.					14:55	
	8. Juan va con Esther a corretear al toro, pero falla en la faena.			X		16:40	
Secuencia 3	9. Juan invita a pasar el fin de semana en la hacienda a Phil.					17:32	
	10. Gurú anciano habla a un grupo de personas dentro de la casa.					21:13	
	11. Esther habla a Juan sobre su viaje a la ciudad con Phil. Juan intenta tener	X	X			22:16	

	tener relaciones sexuales con ella, pero se niega. Juan le dice “ya te urge ir a la ciudad”.	relaciones sexuales con Esther, pero ella se niega.						
		12. Juan, Phil y otros trabajadores alistan el equipaje en la camioneta.	X					23:24
Secuencia 4	Los jóvenes en una habitación juegan cubilete, otros tocan la guitarra y cantan. En otra habitación, Juan escribe cuando recibe una llamada de Esther. Le dice que la persona que está haciendo la página web del rancho de toros es muy bueno. Juan pregunta acerca del viaje, Esther le dice que Phil “es muy gracioso para ser gringo”, Juan le pregunta que si para ser gringo, o es gracioso simplemente. Esther le anuncia que en ese momento ira a casa de Phil para arreglar las cuestiones de trabajo, Juan le cuestiona la hora (11:15 pm). Esther menciona que le parece bien la idea, ya que puede llegar más temprano al rancho al día siguiente.	13. Jóvenes juegan cubilete, tocan la guitarra y cantan. 14. Juan mientras escribe, recibe una llamada de Esther y le habla acerca de si día en la ciudad y sus planes.						27:22 28:16
Secuencia 5	Dos trabajadores en carreta, jalada por una mula, son embestidos por un toro mientras transportan pacas de pastura; el toro mata a la mula. Esther llega del viaje a la ciudad, mientras Juan habla de los cuidados del incidente con la mula Esther regresa de la ciudad y discute con Juan sobre el mismo asunto. Caminan hacia la casa y antes de entrar Juan le pregunta acerca de su visita a la casa de Phil por la noche “¿y te cogieron ayer o qué?”, Esther comenta que hubo algunos besos, explica que Phil pidió tocar su cuerpo. Juan considera que ella está muy nerviosa. Cuando Esther entra en la casa, Juan va hacia la camioneta y revisa los mensajes en el celular de Esther.	15. Trabajadores en carreta son embestidos por un toro y éste mata a la mula que jala la carreta. 16. Juan habla con los trabajadores sobre precauciones para evitar accidentes como el de la mula. Esther regresa de la ciudad y se mensaja con Phil. 17. Juan discute con Esther; y le pregunta por su noche con Phil. Al final Juan revisa el celular de Esther.						29:31 34:13 36:45

Secuencia 6	Esther asiste sola a un concierto de timbales. El director de la orquesta hace mención al público de la asistencia de Esther y la ausencia de Juan, por un supuesto viaje a Canadá a recibir un premio de poesía. La compañera de asiento de Esther, Michelle, le menciona que sabe que Juan no fue por ningún premio. Le dice a Esther “conozco a nuestros maridos, no hay quien los saque de sus pinches ranchos”. Esther intercambia por celular mensajes de texto con Phil, quien le pide que se encuentren cuando ella vaya camino al rancho; la conversación tiene rasgos de ser la de unos amantes.	18. El director de orquesta menciona al público la asistencia de Esther, y la ausencia de Juan.			44:08
		19. Michelle le menciona a Esther que sabe que Juan está en su rancho	X	X	45:15
		20. Esther intercambia mensajes de texto por celular con Phil.	X	X	46:53
		21. Solo de timbal e imágenes intercaladas de diferentes puntos del centro de la Ciudad de México.			47:24
Secuencia 7	Juan y Lechera van a caballo en busca de un toro a través de la montaña; cuando Lechera encuentra rastros del animal, Juan le dice que vaya por él mientras baja a realizar una llamada. Juan marca a Esther, y entre otros asuntos, ella menciona que llegará tarde por que tendrá que pasar más tiempo con su amigo Santiago, triste por una separación. Cuando cuelga, Juan baja del caballo y lo acaricia; el caballo se pone nervioso, al momento llega Lechera y le pregunta que le pasa al caballo, Juan contesta que esta raro, y el trabajador le repone que si no es él el que está nervioso.	22. Juan y Lechera buscan a un toro a caballo.			52:05
		23. Juan marca a Esther.	X	X	52:58
		24. Juan acaricia al caballo y este se pone nervioso. Llega Lechera y le pregunta qué le pasa al animal.		X	55:26
Secuencia 8	Esther conduce bajo la lluvia, hablando sonriente por teléfono (no se escucha lo que habla), cuando cuelga, se detiene y Phil sube a la camioneta. Lechera y Juan cabalgan de regreso a la casa, cuando Esther llega al rancho. Hay imágenes del funcionamiento interno de la camioneta que conduce Esther, a la vez, se entrelazan	25. Esther recoge a Phil bajo la lluvia	X	X	56:28
		26. Juan y Lechera alcanzan la camioneta de Esther cuando regresa al rancho.			57:18
		27. Esther teniendo relaciones sexuales	X	X	1:01:17

imágenes de ella bañándose, y después teniendo relaciones sexuales.

Secuencia 9	Esther, Juan y sus tres hijos cenan a la mesa; Juan hijo se retira, y cuando Esther se va a llevar a los dos niños a la cama para contarles un cuento, Juan se ofrece para hacerlo. En el camino a la habitación, Juan adelanta a los niños y va a revisar el celular de Esther; por los mensajes, Juan se da cuenta de que Esther no estuvo todo el día con Santiago. Juan conversa con su hijo Juan en su cuarto acerca de su regreso a la escuela, en el extranjero. Cuando regresa Juan a la cocina cuestiona a Esther del porque le esconde que no estuvo con su amigo Santiago toda la tarde, como había dicho. Esther le confiesa que de regreso al rancho paso al pueblo en donde arrenda Phil y fueron a un hotel.	28. La familia cena a la mesa.			X		1:01:48	
		29. Juan lleva a los niños a su cuarto y en el camino revisa celular de Esther.			X	X		1:03:12
		30. Juan conversa con Juan hijo.			X	X		1:04:40
		31. Juan y Esther hablan sobre lo que paso en el día de ella.	X			X	X	1:06:50
Secuencia 10	Juan después de trabajar con el ganado regresa a comer a su casa, en donde Esther conversa con la vecina de su rancho. Lechera conduce de regreso de la escuela con los niños. Después, Juan y Esther discuten porque él cuestiona sobre el estado de la situación de ella con Phil, ya que durante la comida estuvo recibiendo mensajes constantemente. Por la tarde Lechera va a consultar algunas cuestiones de trabajo con Juan; el trabajador le menciona que, si está enfermo, porque está hinchado, a lo que Juan contesta “Hinchados tengo los tompiates, así me los dejó mi vieja”	32. Juan trabaja con el ganado.					1:09:04	
		33. Lechera conduce de regreso de la escuela con los niños.				X	1:10:49	
		34. Juan llega a comer a su casa con Esther y su vecina.						1:11:08
		35. Juan y Esther discuten.	X		X		X	1:12:44
		36. Lechera va a consultar a Juan sobre cuestiones de trabajo.				X		1:15:41
Secuencia 11	La familia desayuna a la mesa. Esther luce hastiada y menciona que no irá al ejercicio ese día, pero Juan le comenta que se quede a descansar; ella comenta que de cualquier forma tiene que llevar	37. La familia desayuna a la mesa			X	X	1:16:56	
		38. Juan y Esther discuten en su habitación	X		X		X	1:17:58

	a los niños a la escuela, a lo que Juan contesta que los puede llevar Lechera. Mientras ella se baña, Juan llega a la habitación y comienzan a discutir. Esther termina saliendo molesta de la habitación. Después, Juan habla con el primo de Blanca, la empleada doméstica de su rancho. Juan queda solo en la entrada de su casa, y entra una voz en <i>off</i> que enfatiza la situación anímica de Juan con respecto a Esther. Juan recibe la respuesta del arrendador de caballos por medio de un mail. Mientras Phil doma un caballo, recibe a su celular la respuesta de Juan.	39. Juan habla con Lalo, el primo de Blanca, la empleada doméstica.					1:22:08
		40. Juan afuera de su casa con voz en <i>off</i> de niña.			X		1:24:13
		41. Juan recibe por correo electrónico la respuesta de Phil.			X		1:28:50
		42. Juan responde mail a Phil.			X		1:31:01
Secuencia 12	Mientras se entrena a un toro de lidia en el ruedo del rancho, Esther se aleja del grupo, y Juan se queda conversando con el amigo de ella, Santiago, quien le cuenta que tras de su viaje para tomar fotografías en Sudáfrica, su pareja ya tenía una relación con otro hombre. Juan lo cuestiona sobre si cree que Esther le haría lo mismo a él, a lo que Santiago contesta que no, que ellos están en “otro mundo”, el de los toros, su casa, sus hijos, su poesía. Juan le dice que, si es por ese “otro mundo”, es mejor estar separados. Esther llora en otra parte del ruedo.	43. Juan conversa con Santiago			X		1:35:10
		44. Esther llora					1:37:20
Secuencia 13	Juan y Esther cenan con Luis, un amigo en común. Cuando Esther se levanta de la mesa para ir al baño, Luis menciona sobre Esther a Juan “qué buena se ha puesto con el tiempo”; Juan coincide y menciona que es una compensación por el mal momento por el que están pasando. Cuando Esther regresa del baño Juan se excusa, se levanta y dice a Esther que la ve en casa. Al pasar tras la silla de Luis, esta escondidas le da en la mano unas llaves. Juan entra en una casa, y tras acomodar algunos objetos en la recámara, se esconde en el baño de la habitación.	45. Juan y Esther cenan con un amigo en un restaurant	X	X	X		1:38:12
		46. Juan entra a una casa y se esconde en el baño.					1:42:42
		47. Tomas panorámicas de la C.D. de México.					1:44:12
		48. El amigo y Esther tienen relaciones en la habitación en donde Juan se escondió.	X	X	X		1:45:00

Esther y Luis sostienen relaciones sexuales en la misma habitación en donde Juan se escondió.

Secuencia 14	Juan da una conferencia sobre poesía. Después, realiza una video llamada por medio de una computadora con Esther. Juan pregunta por el estado de ánimo de Esther, quien esta asqueada de algunas actividades. En determinado momento Juan le pregunta a Esther “te ves muy bien ¿me las enseñas?”. Esther, molesta, le repite su pésimo estado físico, por el trabajo, por los niños. Juan le dice que no es sólo físico “el otro tema afecta obviamente”. Para Esther no tiene nada que ver y menciona que solo se trata de la náusea de la menstruación. Juan le pide que acepte que está enamorada, cosa que niega Esther	49. Juan da una conferencia sobre poesía.						1:48:27
		50. Juan hace una video llamada por computadora con Esther.	X	X	X	X		1:49:50
Secuencia 15	Toma aérea desde un avión, en donde la voz de Esther se escucha leyendo una carta enviada a Juan, en la cual expresa su sentir actual. La toma capta diversos puntos de la Ciudad de México, hasta que el avión aterriza.	51. Toma aérea desde un avión, en donde la voz de Esther se escucha leyendo una carta enviada a Juan.		X	X	X		1:53:10
Secuencia 16	Juan se encuentra en una sala con grandes murales, por un vitral observa a Esther y a sus hijos. De regreso al rancho, mientras Juan conduce su camioneta con su familia, en voz en <i>off</i> se escucha la correspondencia entre Juan y Phil, con sus propias voces, en donde hablan del punto al que ha llegado la relación entre Esther y Phil. En la casa de la pareja se desarrolla una reunión. Los invitados se van despidiendo, Juan se acerca al lugar donde conversa Esther con Phil, y la aleja para hablar; Juan le propone que se vaya a una habitación con Phil, Esther se resiste, pero acepta. Después, Juan espía por una ventana a Esther y Phil mientras se besan en el cuarto. Juan entra a la habitación, se sienta frente a la pareja en donde Esther y	52. Juan en una sala con grandes murales, observando por un vitral a Esther y a sus hijos.						2:00:05
		53. Juan conduce de regreso al rancho con su familia, mientras las voces en <i>off</i> de él y Phil leen la correspondencia que han intercambiado.				X		2:01:46
		54. Juan ve a Esther y Phil besándose.	X				X	2:04:46
		55. Juan convence a Esther de irse a un lugar privado con Phil. Mientras tanto canta el Muertho de Tijuana.					X	2:06:49
		56. Juan espía a Phil y Esther.	X				X	2:10:29
		57. Juan entra en la habitación.	X				X	2:14:58

	Phil están tranquilamente abrazados. Esther termina perdiendo el control, gritando, aventando sillas y termina forcejeando con Juan; los dos terminan tirados en el piso.				
Secuencia 17	Los hijos más pequeños de la pareja pasean en bicicleta al cuidado de una mujer que no es Esther. El hijo mayor hace su maleta para volver a la universidad. Mientras Juan escribe en su escritorio una carta para Esther, ella le menciona que lo extraña, y le pide que se acerque, Juan le pide que le enseñe su cuerpo, ella acepta, pero le pide que no tengan relaciones sexuales ese día, Juan dice “cuando estés lista”, ella le agradece.	58. Los hijos más pequeños de la pareja pasean en bicicleta al cuidado de Blanca. 59. El hijo mayor hace su maleta para volver de las vacaciones a la universidad. 60. Juan escribe a mano una carta para Esther.	X		2:21:57
			X		2:23:09
			X		2:24:14
Secuencia 18	Juan visita a su amigo Pablo Fendoll, quien se encuentra en estado terminal. Una voz en <i>off</i> , narra los sentimientos que pasan por la cabeza de Juan al ver la situación de su amigo Pablo, comparándola con su vida, particularmente de pareja. Juan sale de al jardín y llama a Esther, discute con ella, y esta ve en el divorcio la solución, ya que no aguanta más la presión de Juan. Juan rompe a llorar cuando regresa a la habitación de su amigo enfermo.	61. Juan visita a su amigo en fase terminal. 62. Juan sale al jardín de la casa de su amigo a llamar a Esther. 63. Juan rompe a llorar cuando regresa a la habitación de su amigo enfermo.	X		2:25:49
			X		2:29:38
					2:32:12
Secuencia 19	Conduciendo de regreso al rancho Esther habla con Juan, quien tuvo un choque. Él se encuentra bien, Esther le dice que espere al seguro y ella va a casa y se encarga de los niños; Ya en casa, cuando Juan esta con ella, lee la carta; la voz en <i>off</i> de Juan devela el contenido. Cuando termina de leerla, Esther agradece la misiva.	64. Esther conduce de regreso al rancho. 65. Esther lee con Juan la carta que él le ha escrito.	X		2:34:24
			X	X	2:36:03
Secuencia 20	La familia desayuna y conversa en el comedor. Cuando Esther se voltea a lavar los platos, su hija le pregunta de si acaso llora, ella se seca una lagrima de la mejilla y dice que se le metió una gota de limón al ojo. Cuando todos los	66. La familia desayuna y conversa en el comedor. 67. Juan y Esther hablan en el comedor.	X	X	2:38:47
			X	X	2:41:07

hijos se van, Juan y Esther hablan en el comedor; ella le habla de un sueño que tuvo con él y con Phil en el que la insultan, y dice “Yo siempre estuve fuera de esto, tú manejaste todos los hilos, hijos de puta”, y se va dejando solo a Juan.

En la cocina Juan habla con Blanca, quien le da las llaves de una camioneta; él pregunta por qué las tiene ella, a lo que contesta que se las dejó Phil. Juan la cuestiona sobre el cuándo fue Phil y si Esther lo saludo, a lo que ella dice que no. La última escena son tomas del rancho y de los toros.

68. Juan habla con Blanca en la cocina.

X 2:43:50

69. Tomas del rancho y de los toros.

2:45:49

Anexo 2. Transcripción de comunicación (en aparatos electrónicos y cartas tradicionales) entre personajes y monólogos en voz en *off*

2.1 Esther conversando con Phil por mensajes de texto de celular en el concierto de orquesta (escena 20)

*Esther mueve los labios cuando lee la respuesta que ha enviado a Phil, y la voz en *off* da la respuesta del entrenador de caballos.

Esther: *¿Por qué no hoy?*

Phil: *Estoy roto ¿por qué no paras mañana camino al rancho? De día es siempre mejor.*

Esther: *Si Phil, sigo flotando*

Phil: *I'm swimming*

Esther: *Ojalá pueda dormir*

Phil: *I know you will*

Esther: *Hasta mañana Phil*

Phil: *Hasta mañana*

2.2 Voz en off de Niña (escena 40)

Por fin, en ese día de viento y sol, Juan Díaz abrió los ojos. Mientras las palabras de Esther latían bajo las del primo de Blanca, Juan comprendió lo obvio. La desesperación de su

mujer, no tenía nada que ver con su matrimonio. Lo único que a ella le duele, es que su amante no está aquí.

Cuando Juan se despidió de Lalo, recordó su propia experiencia, una docena de años atrás; quien más amaba entonces en toda la tierra, trataba de dormir a su lado sin conseguirlo, mientras él sabía ya que su deseo por otra mujer era al fin imparable y terminaría por arrasar lo más hermoso que había construido en su vida. Juan recordó cómo, en medio de ese sufrimiento infernal, le resultaba imposible evitar una sonrisa con tan sólo pronunciar en su mente el nombre de Esther. Y recordó al fin cómo, mientras aquella otra mujer se desvelaba noche tras noche, él dormía como sobre una piedra lunar, de golpe y de un tirón, el muy cerdo traidor hijo de puta.

El dolor de Esther, se convertirá en odio, mejor tomar el riesgo. Juan ha resuelto llamar por teléfono al arrendador de caballos, para advertirle que trate bien a su esposa durante algún tiempo, abriste la puerta Phil, ahora entras.

2.3 Respuesta de Phil a Juan por correo electrónico (escena 41)

Dear Juan

Thank you for you call. You have all my respect for the love you profess for your wife. I would have never imagined something like that possible. As you know, I am also a person of broad ideas and have even been in so-called open relationships. But my wife? I know I couldn't do it. You have my admiration.

As you mentioned on the phone, I should've asked for you consent before being with Ester. Please forgive me. But I must tell you she said your relationship would allow it and insisted

on this point. Did she think it wouldn't matter you that we were having a romance or was she considering hiding it? How could she think the latter possible? You would have found out sooner or later... as you have.

I confess I don't know how will I continue this relationship with your wife keeping from her what you are asking of me. In other words, how can I hide from her the fact that I'm acting upon your orders? Especially with Ester being so fragile and sweet... I don't want to play this game. I also don't know how to handle this crazy crush I have on her now.

I say goodbye leaving much unsaid. You are a lucky man, Juan.

Phil Russell

Traducción:

Querido Juan

Gracias por tu llamada. Tienes todo mi respeto por el amor que profesas por tu esposa. Nunca hubiera imaginado algo así posible. Como sabes, también soy una persona de ideas amplias e incluso he estado en las llamadas "relaciones abiertas". ¿Pero mi esposa? Sé que yo no podría hacerlo. Tienes mi admiración.

Como mencionaste por teléfono, debería haberte pedido tu consentimiento antes de estar con Esther. Por favor perdóname. Pero debo decirte que ella dijo que su relación lo permitiría e insistió en este punto. ¿Pensó que no te importaría que tuviéramos un romance o estaba considerando ocultarlo? ¿Cómo podría ella pensar esto último posible? Te habrías enterado tarde o temprano ... como lo has hecho.

Confieso que no sé cómo continuaré esta relación con tu esposa ocultándote lo que me estás pidiendo. En otras palabras, ¿cómo puedo ocultarle a ella el hecho de que estoy actuando según tus órdenes? Especialmente a Esther quien es tan frágil y dulce ... No quiero jugar este juego. Tampoco sé cómo manejar este loco enamoramiento que tengo por ella ahora.

Me despido dejando mucho por decir. Eres un hombre afortunado, Juan.

Phil Russell

2.4 Mensaje de texto de Juan a Phil, en voz en *off* de Phil (escena 42)

Dear Phil, you're not playing any games by not saying anything to Esther, you are only fulfilling an obligation to me motivated by your disloyalty.

If you had the balls to fuck her behind my back, you'll have them to keep quiet and continue what you've started.

In response to your letter, I'd like to point out two things: Your aforementioned disloyalty, and my love for my wife.

Even if she told you not to worry about our relationship, you should've still been loyal to me.

Someone more manly would've said: "It would be a pleasure to have sex with you, but I won't do it because you're Juan's wife and I have much to thank him for. Either way I will first consult with him".

Regarding my love for Esther, if we would agree to define love as a perpetual collaboration for the freedom and fulfillment of the loved ones becoming.

Then, what is it that unites us as equal adults?

Is there a factual possibility for love till death do us part?

Are possession and absolute boundaries compulsory?

In the case of my marriage, if I allow or even lay the table for Esther to have a passionate relationship with you.

Do I place our love at risk? Not only of losing her to you.

Witch I believe still to be a remote possibility.

But as a result of this new sexual condition, could this ultimately lead to the annihilation of our love?

Cuckolded couples are meant to have an obligation to put an end to such a scenario.

But what is achieved by this? A failure in such an attempt and a continuation in secrecy?

Or successful arrestment of the affair that may lead to frustration and a life long accumulation of resentment?

As I do not have clear answers, I prefers to force things forward.

My regards, Juan.

Traducción:

Estimado Phil, no estás jugando ningún juego al no decirle nada a Esther, solo estás cumpliendo una obligación para mí, motivada por tu deslealtad.

Si tuviste las bolas para cogértela a mis espaldas, tendrás que callarte y continuar lo que has comenzado.

En respuesta a tu carta, me gustaría señalar dos cosas: tu deslealtad antes mencionada y mi amor por mi esposa.

Incluso si ella te dijo que no te preocuparas por nuestra relación, deberías haber sido leal conmigo.

Alguien más varonil habría dicho: "Sería un placer tener sexo contigo, pero no lo haré porque eres la esposa de Juan y tengo mucho que agradecerle. De cualquier manera, primero lo consultaré con él".

Con respecto a mi amor por Esther, si aceptamos definir el amor como una colaboración perpetua para la libertad y la realización de los seres queridos.

Entonces, ¿qué es lo que nos une como adultos iguales?

¿Existe una posibilidad real de que el amor sea hasta que la muerte nos separe?

¿Son obligatorios la posesión y los límites absolutos?

En el caso de mi matrimonio, si permito o incluso pongo la mesa para que Esther tenga una relación apasionada contigo. ¿Pongo nuestro amor en riesgo? No solo de perderla por ti.

Lo cual creo que aún es una posibilidad remota. Pero como resultado de esta nueva condición sexual, ¿podría esto conducir finalmente a la aniquilación de nuestro amor?

Se supone que las parejas cornudas tienen la obligación de poner fin a tal escenario.

Pero, ¿qué se logra con esto? ¿Un fracaso en tal intento y una continuación en secreto?

¿O el cierre exitoso del asunto que puede conducir a la frustración y a la acumulación de un resentimiento de por vida?

Como no tengo respuestas claras, prefiero forzar las cosas hacia adelante.

Saludos, Juan.

2.5 Carta de Esther a Juan, leída por ella en voz en *off* (escena 51)

Amor mío, como te dije por mensaje, ha sido el primer día con algo de lucidez que he tenido en varias semanas. La enfermedad que se me está pasando, era un reflejo de lo que se acumuló en mi cuerpo porque no podía pensar ni resolver nada lógicamente, se atoró todo en el estómago.

Hoy pude comer después de un ayuno de tres días y me sentí con fuerza; estuve con los vaqueros y los niños todo el día, no me acerqué a la computadora, no tenía ganas de resolver cuestiones burocráticas. Trabajé con La Lechera en el jardín y con las chicas acomodando cajas y vajilla, concentrada en el trabajo físico.

Sentí otra vez la belleza de nuestra casa, de nuestro hogar, los llanos moteados de álamos que tanto te gustan, las nubes que entran y salen dejando asomarse el sol, limpio, filtrado, y

nuestros animales que son como jarrones de lava y plata, como tú me dices; me sentí afortunada y di gracias otra vez por lo que me toca vivir.

Ayer me habló Phil muy tarde y platicamos un rato de lo que estaba pasando; está todavía resolviendo la relación con su novia, dice que además está trabajando con unos caballos muy difíciles y me insinuó que alguien le había dicho algo sobre lo que tenía que hacer conmigo; no fue claro y yo dije poco. Cortamos muy rápido porque estaba exhausto de arrendar, cuéntame por favor si hablaste con él en algún momento, lo sentí claramente.

Hoy pensé que habíamos puesto mucho peso sobre este suceso, que tus mensajes implican que mi problema es estar enamorada, yo creo que este suceso con Phil, que podría haber sido con cualquier otro hombre, fue lo que desencadenó algo que yo llevo sintiendo desde hace mucho. Te voy a escribir puros sentimientos, estoy procesando y nada está claro todavía.

He pensado que, en estos quince años, he vivido con la energía del primer impulso, fue tan poderosa esa primera fuerza que me llevó a ti, que vi la eternidad contigo, mi destino total en ti, no existía nada más, nada más que darte mi amor para que tú también pudieras verme a mí. Yo sé que tú también peleabas de otra forma, luchamos de distintas maneras para estar juntos. Para mí todo ha sido un solo fluir continuo, en el que los primeros años sentía que tenía que demostrarte que yo valía para que no me dejaras, o peor aún, para que no pensaras que habías tomado la decisión incorrecta al dejar a Paula. Yo estaba hipnotizada con ese solo propósito.

En este tiempo, nacieron nuestros hijos que vinieron a aumentar la potencia de lo que estaba viviendo, me transformaron para bien y para mal, y en ese punto dejé de reconocirme, de

pronto descubrí que ya no sabía quién era yo, y continúe andando solamente porque mi amor hacia ti seguía guiándome. Entonces nos mudamos al rancho, y fue tan difícil llegar a estados de plenitud prolongada, comenzamos a pelear y aunque por primera vez sentí que ya estabas conmigo, ya no me sentía fuerte, no me veía a la altura de lo que estaba viviendo, porque no había digerido nada. Pero al mismo tiempo vivimos mucho tan hermoso, con tanta unión y tanta profundidad en la relación que en este proceso el amor se fortaleció y soldó al fin.

Pero resulto que algo estaba fracturado por debajo. Las disputas nos desgastaron hasta el punto en que por primera vez vi nuestro amor fuera de mí, como un ente autónomo, entonces me di cuenta que ya sin esa fuerza que tantos años me arrastró, estaba vacía. Entendí que había construido algo sin saberlo en estos años, y que aquí estaba ya de manifiesto, yo era ya otra mujer. Empecé a sentir que quería vivir hacia fuera, también por primera vez, pero ya no sabía cómo.

Este suceso con Phil desencadenó el deseo que tenía de salir a vivir otras cosas por mí misma, ya no por mi amor a ti o a los hijos; y cuando este evento provocó el estallido de nuestra relación, volví a colapsar. Fue mucho más fuerte lo que provocó esta historia entre nosotros, de lo que es en sí misma en realidad, el suceso no es nada, se pasa en un par de semanas si se vive como un recuerdo, como una vivencia más.

En cambio, lo que provocó en nosotros fue enorme, estoy convencida de que la mayoría es positiva. Por primera vez en nuestra vida juntos, has sido tan cariñoso y me has dicho tantas palabras de amor, y por primera vez desde que puse mis ojos sobre ti, he comenzado a pensar en mí, las dos cosas nos van a llevar a crecer, Eres el hombre de mi vida y ni un segundo dudo de eso. Tal vez ahora no tengo las ideas claras y sólo hablo desde la superficie; poco a poco podré profundizar y lo voy a hacer a tu lado.

Qué suerte tengo de poder escucharte todos los días.

Esther

2.6 Correspondencia en voz en off entre Juan y Phil (escena 53)

Juan: *Entiendo que vienes a terminar de arrendar los potros de Jiménez y que te quedarás en nuestra casa Phil.*

Sé que Esther ha planeado algo contigo, no te preocupes por mí.

Phil: *I rented a house nearby for a few days. I don't want to stay at the ranch and I don't want a thing to do with Esther.*

I think what is most important is that she comes out of this one unhurt.

It's a shame she wants to live this experience without you instead with the three of us, as I've tried to talk her into many times.

Traducción:

Alquilé una casa cerca por unos días. No quiero quedarme en el rancho y no quiero tener nada que ver con Esther.

Creo que lo más importante es que ella salga ilesa de esto.

Es una pena que ella quiera vivir esta experiencia sin ti, en lugar de nosotros tres, como he tratado de convencerla muchas veces.

Juan: *Me parece que Esther necesita la última palabra en todo este asunto. No sé porque me miente y quiere dejarme fuera a toda costa. En el mejor de los casos, necesita*

autoafirmarse; en un caso intermedio, quiere vengarse de mí; en el peor de ellos, te desea tanto que te quiere de verdad. Debo dejarla esta vez, el amor es dúctil, y ante todo, imperfecto.

Phil: *I've learned a lot from you along this route, Juan.*

I'll be with Esther for a few more weeks and then it's goodbye.

Now let's enjoy the mezcal we promised ourselves so long ago.

Traducción:

He aprendido mucho de ti en esta ruta, Juan.

Estaré con Esther por unas cuantas semanas más y luego diré adiós.

Ahora disfrutemos del mezcal que nos prometimos hace tanto tiempo.

2.7 Voz en off de niña, cuando Juan está en casa de su amigo Pablo (escena 61)

En este momento asalto a Juan Díaz una envidia infinita, envidia de la limpia, sin rencor ni malos deseos, envidia simple, tan solo ganas de ser Pablo Fendoll, un condenado a muerte lleno de amor.

Juan sintió incomodidad, azoro, quizás pavor. Pablo en cambio, fumaba drogas, creía en el Buda y el Prana, en la buena vibra y en el amor junto a sus amigos y a su mujer en vida.

Juan adivinó pura soledad al descubrir que él no podría sentir lo mismo si estuviera donde Pablo. Pensó en su indiferencia por todos los dioses, magos y milagros. Pero, ante todo le

aterró entender que no podía imaginar quien lo acompañaría en ese momento para darle una paz como la de Pablo.

Pensó en su mujer y sus hijos, ella estaba en una cueva de la que no se sabe si saldría, y creyó sentir que, aunque saliera, nunca se entregaría como la mujer de su amigo. Sus hijos pequeños quedarían marcados por una muerte tan prematura. Sintió que sus padres y hermanos lo podrían irritar en vez de darle paz. Y de sus amigos, quiso creer que ahí estarían, pero luego dudo si no tendrían demasiado trabajo. Juan se preguntó si aguantaría hasta el final o si se mataría, y supo que su apego a la vida, no lo dejaría matarse y moriría sufriendo.

Todo esto pensó Juan después de viajar cien kilómetros al valle, para ver a su amigo Pablo Fendoll, enfermo de muerte.

2.8 Carta de Juan a Esther, en voz en off de Juan (escena 65)

Esther mía, ante ti hay dos barcos, pero uno ha zarpado ya, tu liberación se da porque Phil se ha ido, entonces te resulta más fácil volver al viejo barco atracado en el puerto. Me gustaría que Phil estuviera aquí y que tú decidieras volver a mí, si regresas tiene que ser por ti; pero como Phil no está, tienes que tener la certeza de que tu decisión resulta del ejercicio de tu voluntad, y no del devenir.

¿Cómo lo vas a hacer? ¿Te quieres ir de la casa un tiempo? Mi vida sin ti es triste y penumbrosa, pero no voy a vivir a medias.

Juan.

Bibliografía

Acuña, O. (2017). La complicidad masculina y su influencia en la violencia contra las mujeres (tesis de maestría). Universidad Centroamericana. Managua, Nicaragua.

Anaya, A. (2019). El poliamor a debate. *Nexos*. Recuperado de:
<https://eljuegodelacorte.nexos.com.mx/?p=9500>

Amador, P. (2010). La sexualidad en el cine español durante el primer franquismo. *Revista científica de cine y fotografía*, (1), 3-22. Recuperado de:
<http://revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=viewFile&path%5B%5D=51&path%5B%5D=34>

Amiot, J. (2006). Carlos Reygadas, el cine mexicano y la crítica: Carlos Reygadas, el cine mexicano y la crítica: ¿una bonita historia? / Carlos Reygadas, le cinéma mexicain et la critique: une belle histoire? *Cinémas d'Amérique Latine*, (14), pp. 154-165.

Alemán, A. (28/09/2018). Nuestro Tiempo: una charla con Carlos Reygadas. *El Universal*. Recuperado de:
<https://www.eluniversal.com.mx/alejandro-aleman/nuestro-tiempo-una-charla-con-carlos-reygadas>

Batlle, D. (2018). Critica a 'Nuestro Tiempo' de Carlos Reygadas. *Otros Cines*. Recuperado de:
<http://www.otroscines.com/nota-13834-critica-de-nuestro-tiempo-de-carlos-reygadas-horizontes>

Beck, E. y Beck, U. (2001). *El normal caos del amor*. Barcelona, España. Paidós.

Benmiloud, K. (diciembre 2011). Batalla en el Cielo de Carlos Reygadas, o la radicalidad de los márgenes. En *Colloque international « Construcciones de la nación en el cine mexicano de la Época de oro al presente*. Coloquio llevado a cabo en Universidad Católica de Eichstaett-Ingolstadt, Alemania. Recuperado de:
https://www.academia.edu/32095668/Batalla_en_el_cielo_de_Carlos_Reygadas_o_la_radicalidad_de_los_m%C3%A1rgenes_2015_.pdf

Benmiloud, K. (2016). Carlos Reygadas: Japón. *Université Paul Valéry de Montpellier*, pp. 539-559. Recuperado de:
https://www.academia.edu/32095639/Carlos_Reygadas_Jap%C3%B3n_2016_.pdf

Betancourt, J. (2007). Carlos Reygadas: Luz Silenciosa. *Proceso*, 1615. p. 84. Recuperado de:
<https://cdn.proceso.com.mx/media/2007/10/1615.pdf>

Blanco, A. (2004). El texto cinematográfico: entre el escenario y el punto de vista. *Volver a comunicaciones*. Recuperado de:
[file:///C:/Users/biblio27/Downloads/Dialnet-ElTextoCinematografico-940295%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/biblio27/Downloads/Dialnet-ElTextoCinematografico-940295%20(2).pdf)

- Bordun, T. (2017). Carlos Reygadas, the Avant-Garde, and the Senses. En *Genre Trouble and Extreme Cinema* (pp. 29-65). Ontario, Canadá: Trent University. Recuperado de: https://link.springer.com/chapter/10.1007%2F978-3-319-65894-0_2
- Calderón, O. (2012). Las implicaciones de las estrategias formales del lenguaje cinematográfico en la construcción de la subjetividad del género (tesis de licenciatura). CONEICC. Ciudad de México.
- Carmona, M. (2011). ¿Negocian las parejas su sexualidad? Significados asociados a la sexualidad y prácticas de negociación sexual. *Estudios Feministas*, 19 (3), 801-821. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/381/38121390008.pdf>
- Castells, M. (1998). *La era de la información vol. 2*. España. Alianza editorial.
- Castro, R. (1996). En busca del significado: supuestos, alcances y limitaciones del análisis cualitativo. En Szasz, I. y Lerner, S. (comp), *para comprender la subjetividad: Investigación cualitativa en salud reproductiva y sexualidad* (pp.57-85) Ciudad de México: El colegio de México.
- Cervantes, J. (2005). Relaciones de pareja, matrimonio y amor. *Estudios sobre las familias*, 4. 21-30. Recuperado de: http://sistemadif.jalisco.gob.mx/apps/ceninf/centro_de_informacion/FAMILIA/Relacion_de_pareja_AUTOR_MTRO_JOSE_CARLOS_CERVANTES_RIOS_REVISTA_ESTUDIO_S SOBRE LAS FAMILIAS DIF JALISCO.pdf
- Cinevertigo. (02/10/2018). Nuestro Tiempo. [Globedia]. Recuperado de: <http://mx.globedia.com/nuestro-tiempo>
- Cobo, R. (2005). El género en las ciencias sociales. *Cuadernos de trabajo social*, 18, 249-258. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/38812810.pdf>
- De Miguel, A. (2015). *Neoliberalismo Sexual: El mito de la libre elección*. Madrid: *Feminismos*. Madrid, España. Ediciones Cátedra.
- Del Prado, R. (2017). El cine: arte o industria. *E- Innova*. Recuperado de: <http://webs.ucm.es/BUCM/revcul//articulos.php?idpagina=39899&nombreblog=e-learning-innova&autor=Del+Prado+Sandoval%2C+Ruth>
- De la Vega, A. (2018). Nuestro tiempo – Crítica. *Cine Premiere*. Recuperado de: <https://www.cinepremiere.com.mx/nuestro-tiempo-critica.html>
- Echeverría, B. (2009). *¿Qué es la modernidad?* Universidad Nacional Autónoma de México.
- Esteban, M. (2008). El amor romántico dentro y fuera de occidente: determinismos, paradojas y visiones alternativas. En Suárez, L. y Hernández, R. (Coords), *Feminismos en la antropología: Nuevas propuestas críticas* (pp.157-172). San Sebastián, España: Antropología Kongresua: erronka teorikoak eta praktika berriak (6).

- Eskenazi, S. (2014). El amor romántico, una mirada revolucionaria. *Revista letra urbana*, (16). Recuperado de:
<http://letraurbana.com/articulos/el-amor-romantico-una-mirada-revolucionaria/>
- Esteinou, R. (2009). Las relaciones en pareja en el México moderno. *Casa del tiempo*, (26). 65-75. Recuperado de:
http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/26_27_iv_dic_ene_2010/casa_del_tiempo_eIV_num26_27_65_75.pdf
- Federici, S. (2013). *Revolución en Punto Cero*. Madrid, España. Traficantes de Sueños. Recuperado de:
<https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Revolucion%20en%20punto%20cero-TdS.pdf>
- Federici, S. (2013). Entrevista a Silvia Federici. Por: Verónica Gago. En blog: Lobo Suelto. Recuperado de:
http://anarqui coronada.blogspot.com/2015/04/entrevista-silvia-federici_64.html
- Fernández, A. (2010). El cine de Carlos Reygadas o la paradoja del estilo. *Casa del tiempo*, 29. Recuperado de:
http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/29_iv_mar_2010/casa_del_tiempo_eIV_num29_54_58.pdf
- Fernández, E. (20/06/2019). Nos autoexplotamos y a cambio el sistema nos da entretenimiento. *El País*. Recuperado de:
https://elpais.com/cultura/2019/06/20/actualidad/1561049807_845544.html
- Ferrera, E. (04/10/2018). Filme sobre libertad, lealtad, sexualidad, amor y dualidad. *Gaceta UNAM*. Recuperado de:
<http://www.gaceta.unam.mx/filme-sobre-libertad-lealtad-sexualidad-amor-y-dualidad/>
- Fattore, F. (2009). Apuntes acerca del cine moderno. *Reflexión académica en diseño & comunicación*, 12, 42-44. Recuperado de:
https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/126_libro.pdf
- Fuks, S. (Sin fecha). La relación de pareja como organización social: desafíos y oportunidades. Recuperado de:
https://www.academia.edu/26492906/La_relaci%C3%B3n_de_pareja_como_organizaci%C3%B3n_social_desaf%C3%ADos_y_oportunidades
- García, A. y Sabido, O. (2014). Condiciones de posibilidad del vínculo amoroso de pareja. Mundo significativo, nosotros, situación y ‘*enminded bodies*’ (Reporte de investigación). Departamento de sociología UAM Azcapotzalco. Recuperado de:
https://azcuammxmy.sharepoint.com/personal/digitaldesh_azc_uam_mx/_layouts/15/onedrive.aspx?id=%2Fpersonal%2Fdigitaldesh_azc_uam_mx%2FDocuments%2FCoordinaci%C3%B3n%20Divisional%20de%20Investigaci%C3%B3n%2FReportes%2FSociolog%C3%ADa%2Fdiginvrepsoc032%2Epdf&parent=%2Fpersonal%2Fdigitaldesh_azc_uam_mx%2FDocuments%2FCoordinaci%C3%B3n%20Divisional%20de%20Investigaci%C3%B3n%2FReportes%2FSociolog%C3%ADa&cid=838b5b82-b045-49c4-bc11-7da99959346e

- García, A. (2015). El amor como problema sociológico. *Acta sociológica*, (66). 35-60. Recuperado de:
<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0186602815000055>
- García, M; Rivera, S. y Díaz, R. (2011). La cultura, el poder y los patrones de interacción vinculados a la infidelidad. *Interamerican Journal of Psychology*, 45 (3). 429-438. Recuperado de:
<http://www.redalyc.org/pdf/284/28425426012.pdf>
- Giddens, A. (1991). *Modernidad e identidad del yo*. Barcelona, España. Editorial Península.
- Giddens, A. (1995). *La transformación de la intimidad*. Madrid, España. Ediciones Cátedra.
- Gil, E. (18/08/2007). Retrato intelectual del ensayista líquido. *El país*. Recuperado de:
https://elpais.com/diario/2007/08/18/babelia/1187392631_850215.html
- Giménez, G. (2005). La cultura como identidad y la identidad como cultura. Tercer Encuentro de Promotores y Gestores Culturales. Guadalajara, Jalisco. Recuperado de:
<https://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>
- Gómez, F. (2006). El análisis del texto fílmico. En: Camilo, E. y Gómez, F. Sesiones subordinadas a la temática del *Análisis de la imagen cinematográfica, en concreto, y audiovisual, en general*. Universidad de Beira, Portugal. Recuperado de:
<http://apolo.uji.es/fjgt/TyF%20cine.PDF>
- Gómez, F. y Marzal, J. (2003). Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico. En: *Actas del III Congreso de la Asociación Cultural Trama y Fondo*. Madrid: Trama y fondo.
- Gómez, F. (2012). El análisis fílmico y el cine contemporáneo: ¿la era de la posmodernidad? *Montajes: revista de análisis cinematográfico* (1), 7-31. Recuperado de:
<http://apolo.uji.es/fjgt/Montajes1%202012.pdf>
- Gonzales, J. (2017). Japón, de Carlos Reygadas, y el Haiku: poesía hecha cine. En Pérez, J. y Gil, A. (Eds.), *Ficciones nómadas*, (pp. 117-139). Madrid: Pigmalion Edypro.
- Guaridos, V. (2003). Violencia de género y cine. En Del Mar, M. (Coord.), *Medios de comunicación y violencia contra las mujeres*, (pp. 78-82). Valencia, España: Instituto Andaluz de la mujer.
- Guasch, O. (1993). Para una sociología de la sexualidad. *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, (64), 105-121. Recuperado de:
http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_064_06.pdf
- Herrera, C. (19 de mayo del 2010). El mito del amor romántico. Califragilístico. [Blog]. Recuperado de:
<https://califragilistico.wordpress.com/2010/05/19/el-mito-del-amor-romantico/>

- Hernández, M. (2016). La evolución de las actitudes del héroe en el cine de Hollywood: percepción de psicología del espectador (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España.
- Hershfield, J. (2014). Nation and Post-nationalism: the contemporary modernist films of Carlos Reygadas. *Transnational Cinemas*, 5 (1), 28-40.
doi: <https://doi.org/10.1080/20403526.2014.891330>
- Inmujeres. (2007). El impacto de los estereotipos y roles de género en México. Recuperado de:
http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/100893.pdf
- Illouz, E. (2007). *Identidades congeladas*. Madrid, España. Kats Editores.
- Illouz, E. (2012). *Por qué el amor duele*. Madrid, España. Kats Editores.
- Jurado, J. (2018). Mujer, roles de género y política de premios en el cine español (1940-1959). *Investigaciones feministas*, 9 (1). 119-135. Recuperado de:
<https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/56014>
- Lamas, M. (1999). Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género. *Papeles de población*, 5 (21), 147-178. Recuperado de:
<http://www.redalyc.org/pdf/112/11202105.pdf>
- Lamas, M. (2002). *Cuerpo: diferencia sexual y género*. México. Taurus.
- Lagarde, M. (1990). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México. Universidad Autónoma de México.
- Lagarde, M. (1996). *Género y feminismo*. Madrid, España. horas y HORAS.
- Lopez, J. (2013). *El estilo cinematográfico y el concepto de autoría en el cine posmoderno: el caso de Fernando Meirelles* (Trabajo de fin de grado). Gandia, Universidad Politécnica de Valencia.
- Macionis, J. y Plummer, K. (2011). *Sociología*. Madrid, España. Pearson educación.
- Machillot, Didier (2013). *Machos y machistas. Historia de los estereotipos mexicanos*. México. Paidós.
- Manzano, A. (22/06/2019). Carlos Reygadas ('Nuestro tiempo'): «Cuando escribo creo desde la intuición y no desde la razón». *La Noche Americana*. Recuperado de:
<https://lanocheamericana.net/entrevistas/carlos-reygadas-nuestro-tiempo-cuando-escribo-creo-desde-la-intuicion-y-no-desde-la-razon.html>
- Mata, P. (27/09/2018). Toros y actuación con el joven Reygadas. *Chilango*. Recuperado de:
<https://www.chilango.com/cine-y-tv/nuestro-tiempo-de-carlos-reygadas/>
- Mena, LI. (2013). El siniestro Carlos Reygadas: Post Tenebras Lux. *Casa del Tiempo*, (73), pp. 24-26. Recuperado de:
<https://biblat.unam.mx/es/revista/casa-del-tiempo/articulo/el-siniestro-carlos-reygadas-post-tenebras-lux>

- Molina, A. (2009). Amor y sexualidad en la Edad Media. *Arteguias*. Recuperado de: <https://www.arteguias.com/amoredadmedia.htm>
- Morales, B. (2015). *Roles y estereotipos de género en el cine romántico de la última década. Perspectivas educativas* (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca. Salamanca, España.
- Ordóñez, S. (2017). Carlos Reygadas' Batalla en el cielo/Battle in Heaven (2005): Disarticulating the Brown male body from myths of Mexican masculinity. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 14 (1). Recuperado de: https://www.academia.edu/33075559/Carlos_Reygadas_Batalla_en_el_cielo_disarticulating_the_brown_male_body_from_myths_of_mexican_masculinity
- Pernasetti, C. (octubre 2016). Nuevos modos de la ficción cinematográfica. Lisandro Alonso (Argentina) y Carlos Reygadas (México). En *Estética, Memoria y sujetos de la Política en América Latina contemporánea*. Ponencia presentada en el Encuentro de investigadores mexicanos y argentinos. Congreso llevado a cabo en Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: https://www.academia.edu/18893393/Nuevos_modos_de_la_ficci%C3%B3n_cinematogr%C3%A1fica._Lisandro_Alonso_Argentina_y_Carlos_Reygadas_M%C3%A9xico
- Pinto, I. (2012). Sexo, religião e conflito de classe. *Teorema*. Recuperado de: https://www.academia.edu/5578819/Sexo_religi%C3%A3o_e_conflito_de_classe_em_Post_tenebras_lux_de_Carlos_Reygadas
- Pla, L. (2013). ¿Identificación por el mercado? Los enfoques de Giddens, Bauman y Beck, Algunos argumentos críticos. *Sociológica*, 28 (80), 41-72. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v28n80/v28n80a2.pdf>
- Ramírez, F. (mayo 2012). Batalla en el Cielo de Carlos Reygadas. En N. García Canclini (encargado de congreso). *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Congreso llevado a cabo en la Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: https://www.academia.edu/2484546/Batalla_en_el_cielo_de_Carlos_Reygadas
- Relaciones sintagmáticas y paradigmáticas. (Sin fecha). En EcuRed. Recuperado el 20 de junio de 2019. Recuperado de: https://www.ecured.cu/Relaciones_sintagm%C3%A1ticas_y_paradigm%C3%A1ticas
- Reyes, J. (2014). Mirar desde dentro: La otredad en la narrativa cinematográfica de Carlos Reygadas. En Kunz, M. y Mondragón, C. (Eds.), *Nuevas narrativas mexicanas 2* (pp. 371-383). Barcelona: Red ediciones.
- Reygadas, C. (14/10/2005). Carlos Reygadas se acerca en un drama al sexo sin tapujos. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2005/10/14/cine/1129240809_850215.html
- Reygadas, C. (15/10/2005). Batalla en el Cielo. BBC Mundo. Recuperado de: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_4344000/4344974.stm

Reygadas, C. (26/10/2005). La materia humana ante todo. *Abc guionistas*. Recuperado de: <http://www.abcguijonistas.com/noticias/entrevistas/carlos-reygadas-la-materia-humana-ante-todo.html>

Reygadas, C. (31/10/2007). Carlos Reygadas contra el autor. *Letras Libres*. Recuperado de: <https://www.letraslibres.com/mexico/cinetv/carlos-reygadas-contra-el-autor>

Reygadas, C. (24/05/2012). A Reygadas no le preocupan las críticas en Cannes. Recuperado de: <https://aristeguinoticias.com/2405/kiosko/a-reygadas-no-le-preocupan-las-criticas-en-cannes/>

Reygadas, C. (30/11/2012). Reygadas contra la interpretación. *Letras Libres*. Recuperado de: <https://www.letraslibres.com/mexico/cinetv/reygadas-contra-la-interpretacion>

Reygadas, C. (29/05/2014). No me gusta el cine de manual. *Revista Arcadia*. Recuperado de: <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/no-me-gusta-el-cine-de-manual/37448>

Reygadas, C. [CinemaNET TV] (28/09/2018). Nuestro Tiempo - Entrevista con Carlos Reygadas. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=AlQFHtVpRz0>

Reygadas, C. [UNAM Global]. (03/10/2018). Entrevista con Carlos Reygadas - UNAM Global [Archivo de video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?time_continue=144&v=nf-Bn2vscvA

Reygadas, C. [Cinespagne.com]. (29/01/2019). Interview de Carlos Reygadas / NUESTRO TIEMPO. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=BYOXwBHi-K8>

Reygadas, C. (05/02/2019). Carlos Reygadas, un cine de imágenes necesarias y tiempo materializador. La Jornada Zacatecas. Recuperado de: <http://ljz.mx/2019/02/05/carlos-reygadas-un-cine-de-imagenes-necesarias-y-tiempo-materializador/>

Reygadas, C. [VIVA MEXICO - Rencontres cinématographiques]. (15/02/2019). Viva Mexico 2018: Carlos Reygadas. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=iimfOQERCII>

Reygadas, C. [Muac EnVivo]. 27/03/2019. Conversatorio con Carlos Reygadas. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=j3tm7N8QXHw>

Reygadas, C. (21/06/2019). Carlos Reygadas ('Nuestro tiempo'): "El gran peligro del cine actual es la homogeneización del gusto". *Sensacine*. Recuperado de: <http://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18577815/>

Reynaga, P. (2018). Visualidades y contravisualidades. Representaciones del otro y su discriminación en el cine de ciencia ficción del siglo XXI (Tesis de maestría). Universidad de Guadalajara, México.

- Ritzer, G. (1993). *Teoría sociológica clásica*. México. McGraw-Hill
- Rodríguez, T. y Rodríguez, Z. (2016). El amor y las nuevas tecnologías: experiencias de comunicación y conflicto. *Nueva época*, (25), pp. 15-41. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/comso/n25/n25a2.pdf>
- Rodríguez, Z. (2006). *Paradojas del amor romántico*. México. Instituto Mexicano de la Juventud.
- Rodríguez, Z. (2014). Machos y machistas: historia de los estereotipos mexicanos. *La ventana*, 5 (39). Recuperado en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1405-94362014000100012&script=sci_arttext
- Rodríguez, T. et.al. (2019) La intimidad en las relaciones de pareja: reflexiones conceptuales a partir de su multidimensionalidad, en Cuevas, Ana J. (Coord.) *Intimidad y relaciones de pareja: exploraciones de un campo de investigación*, en dictaminación.
- Romero, A; Rivera, S. y Díaz, R. (2007). Desarrollo del inventario multidimensional de infidelidad (IMIN). *Revista iberoamericana de diagnóstico y evaluación*, 1 (23). 121-147. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/pdf/284/28425426012.pdf>
- Ruiz, D. (2001). Relaciones de Pareja. *Revista de Educación*. (325). Madrid, España.
- Sánchez, C. (2016). *Elogio de la infidelidad de las mujeres*. Editorial Pasos Perdidos. Madrid, España.
- Sanderson, J. (2005). Presentación. En Sanderson, J. (ed.), *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica* (pp. 9-14). España: Universidad de Alicante.
- Scott, J. (1996). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En Marta Lamas (comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 265-302). México: PUEG.
- Segalen, M. (2013). *Sociología de la familia*. Mar de Plata, Argentina. Editorial de la Universidad Nacional de Mar de Plata.
- Tenorio, N. (2013). *Las relaciones de pareja en la sociedad contemporánea: equipo, roles y rituales románticos*. Ciudad de México. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Recuperado de: http://uam.dspace.escire.net/bitstream/handle/11191/5626/Relaciones_de_parejas_en_sociedad_Tenorio_2013_DS.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Treviños, D. y Díaz, P. (2018). Estereotipos femeninos en anuncios gráficos de marcas de lujo de moda, perfumería y cosmética. *Pensar la publicidad*, 12. 145-164. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/PEPU/article/view/60926/4564456547648>
- Valdés, J. [Cineastas.mx]. (27/09/2018). José Antonio Valdés opina sobre "Nuestro Tiempo". [Archivo de video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=QArR6G_usBo

Velazco, S. (2011). Eros y Tanatos en Japón de Carlos Reygadas. *El ojo que piensa* (4), 1-13. Recuperado de:

<http://www.elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elajoquepiensa/article/view/63/63>

Vizcarra, F. (2013). *La mirada cómplice: ensayos sobre cine y sociedad*. México. Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes.

Vizcarra, F. (2015). *Blade Runner: modernidades múltiples en el cine futurista*. Mexicali, Baja California. Universidad Autónoma de Baja California

Weeks, J. (1998). *Sexualidad*. Ciudad de México, México. Paidós

Weissberg, J. (2018). Film Review: 'Our Time'. *Variety*. Recuperado de:

<https://variety.com/2018/film/reviews/our-time-review-1202927418/>

Yáñez, K. y Rocha, T. (2014). Experiencias y significados de la infidelidad femenina. *Psicología Iberoamericana*, 22 (2), 25-35. Recuperado de:

<http://www.redalyc.org/pdf/1339/133938134004.pdf>