



Quórum Académico
ISSN: 1690-7582
ciciluz1@gmail.com
Universidad del Zulia
Venezuela

Cruzco, Deris; Sulbarán, Eugenio
Muerte, cine y representaciones semióticas en el filme Mar Adentro (2004) de Alejandro Amenábar
Quórum Académico, vol. 17, núm. 2, 2020, Julio-, pp. 95-124
Universidad del Zulia
Venezuela

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199064447006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Depósito legal: ppi 201502ZU4635

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa

Depósito Legal: pp 200402ZU1627 ISSN:1690-758

QUÓRUM

ACADÉMICO

Revista especializada en temas de la Comunicación y la Información



Universidad del Zulia
Facultad de Humanidades y Educación
Centro de Investigación de la
Comunicación y la Información
(CICI)
Maracaibo - Venezuela



Muerte, cine y representaciones semióticas en el filme "Mar Adentro" (2004) de Alejandro Amenábar

Deris Cruzco¹, Eugenio Sulbarán²

Resumen

En este trabajo se analizan las representaciones semióticas de la muerte en la película "Mar Adentro" (2004) del cineasta español Alejandro Amenábar. El análisis se basó en la consideración de los códigos filmicos y cinematográficos propuestos por Eco (2015), Cassetti y DiChio (2007), Sulbarán (2000) y sobre los arquetipos culturales estudiados por Morín (2001, 2011) para representar la muerte a lo largo de la historia. Como resultados se obtuvo que la muerte se representa en "Mar Adentro" (2004) por medio de códigos filmicos y cinematográficos enmarcados en el canon comercial norteamericano, combinando la postura nihilista del autor ante la muerte para dar pie a diferentes tipos de muerte como la biológica, psicológica, social y del amor. Futuros estudios deberían acercar el análisis interpretativo del cine al nivel instrumental, sin temor a combinar herramientas interdisciplinarias, para una mayor exhaustividad en el estudio del cine como discurso.

Palabras clave: Cine, muerte, representaciones, Amenábar.

Recibido: Junio 2020 – Aceptado: Julio 2020

- 1 MSc. en Ciencias de la Comunicación mención Sociosemiótica de la Comunicación y la Cultura. Profesora agregada de la Universidad del Zulia (LUZ). Periodista, locutora. Email: deris31@gmail.com
- 2 Doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor titular de la Universidad del Zulia. Periodista, productor y asesor comunicacional. Email: esulbaran@hotmail.com

Death, cinema and semiotic representations in the film "Mar Adentro" (2004) by Alejandro Amenábar

Abstract

This work analyzes the semiotic representations of death in the film "*Mar Adentro*" (2004) by the Spanish filmmaker Alejandro Amenábar. The analysis was based on the consideration of the filmic and cinematographic codes proposed by Eco (2015), Cassetti and DiChio (2007), Sulbarán (2000) and on the cultural archetypes studied by Morín (2001, 2011) to represent death at throughout history. As a result, it was obtained that death is represented in "*Mar Adentro*" (2004) by means of filmic and cinematographic codes framed in the North American commercial canon, combining the author's nihilistic position towards death to give rise to different types of death such as biological, psychological, social and love. Future studies should bring the interpretative analysis of cinema closer to the instrumental level, without fear of combining interdisciplinary tools, for a more exhaustive study of cinema as discourse.

Key Words: Cinema, death, representations, Amenábar.

1. Introducción

El arte ha constituido la vía más utilizada para la construcción y transmisión de temas complejos como la muerte. A esto se debe la producción de historias en áreas artísticas como la literatura y el cine que, desde sus inicios, han abordado este enigmático tema por medio de representaciones que han ido evolucionando a la par que estas dos ramas del arte. Todo esto ha traído nuevas formas de narrar historias y, a su vez, nuevas maneras de contar la muerte.

Para el caso del cine, la complejidad de su lenguaje, formado por todo un universo de códigos relativos a lo filmico (narrativa) y lo cinematográfico (técnicas para la creación de imágenes), ha favorecido la construcción de un complejo sistema de representaciones que se nutre de la cultura. Estos códigos son objeto de estudio para el analista, ya que configuran todo discurso posible dentro de la cinematografía.

Esta particularidad ha dado pie al surgimiento de diferentes metodologías para el estudio del cine. Las mismas han generado amplios debates, especialmente, dentro de la semiótica, ya que no existe una metodología única para abordar el discurso fílmico-cinematográfico.

El objetivo de esta investigación no apunta a proponer un modelo de análisis nuevo, sino a analizar la representación de la muerte que hace Amenábar en el filme “*Mar Adentro*” (2004), partiendo de la profundización de variadas metodologías de análisis existentes por medio del desglose de los códigos fílmicos y cinematográficos y acercando el estudio interpretativo de dichos elementos al análisis genético-instrumental, con el cual se pueda relacionar la temática abordada por el autor con las ideologías existentes en torno a la vida y la muerte en el marco de la postmodernidad.

La consideración de este autor para el presente estudio responde al reconocimiento que Amenábar ha tenido como parte de lo que algunos llamaron “la cosecha de los noventa” y constituye uno de los máximos exponentes del cine español con gran influencia en la cinematografía de países hispanohablantes. Prueba de su éxito como realizador son los galardones alcanzado en su carrera.

Con el paso de los años, Amenábar ha ido consolidándose como un prometedor cineasta de talla mundial, quien ha abordado sus historias rescatando los principios más importantes de la narración cinematográfica comercial en un mercado independiente caracterizado por darle mayor importancia al punto de vista del autor que a los esquemas narrativos establecidos por el cine clásico.

Fundamentación teórico - metodológica

Para Valdellós (2007), el análisis constituye, junto a la crítica, uno de los dos frentes poderosos de la actividad interpretativa, definida como un proceso inferencial. Para esta autora, el análisis es definido como la distinción y separación de las partes de un todo hasta llegar a conocer sus principios y elementos.

Esta conceptualización coincide con Casetti y Di Chio (2007), quienes incluyen, en su concepción de análisis fílmico, la noción de descomposición y recomposición con el fin de “identificar los principios de construcción y

funcionamiento” (Casetti y Di Chio, 2007:17). Esta noción implica, para los autores, un recorrido analítico y circular que parte de una descomposición y termina con una re-composición del objeto analizado y del que se extrae la comprensión de su significado y su sentido.

Esta visión fragmentadora conduce a pensar que estudiar el cine, como discurso, implica abordarlo como un lenguaje articulado a partir de una serie de códigos susceptibles a la descomposición. La analogía entre lenguaje y cine es expuesta por Metz (1973) cuando explica la naturaleza sintagmática que ambos comparten para producir un discurso mediante la selección y combinación de imágenes y sonidos para formar unidades de autonomía narrativa en las cuales los elementos interactúan semánticamente.

Desde esta concepción, se partió de la segmentación como modelo de análisis propuesto por Casetti y DiChio (2007), debido al carácter exhaustivo del mismo para comprender el funcionamiento de las mínimas unidades constituyentes de un filme. La segmentación de este lleva a la clasificación de unidades que Eco (2015) denomina códigos filmicos y cinematográficos, bajo los que se articula el lenguaje que, a su vez, Metz (1973) considera que está presente en toda película.

Los códigos filmicos “codifican una comunicación a nivel de determinadas reglas de narración” (Eco, 2015: 213) además de operar en la connotación filmica (aquí se encuentran los códigos narrativos). Mientras que los códigos cinematográficos “codifican la reproductibilidad de la realidad por medio de los aparatos cinematográficos” (Eco: 2015: 213). Estos operan desde el nivel de la denotación, mientras que los códigos filmicos lo hacen desde la connotación.

La adopción del modelo de Eco (2015) y Casetti y DiChio (2007) como autores base para esta investigación se sustentó en la validez de la visión que estos tienen del cine como medio que comunica gracias a un lenguaje articulado por códigos específicos susceptibles a una descomposición, descripción e interpretación. De igual modo, este modelo no opera de forma excluyente ante otras metodologías que el investigador considere combinar para el logro de sus objetivos de análisis.

Los códigos de la narratividad y connotación: códigos filmicos

Para el estudio de la narrativa y el discurso argumental, donde operan los códigos filmicos, Sulbarán (2000) define a estos últimos como un conjunto de procedimientos que realiza el guionista para la construcción del discurso cinematográfico, además de ser el relato inmerso en el filme. Estos códigos suelen ser estudiados con menor profundidad que los códigos cinematográficos debido a su complejidad. Sin embargo, este autor ha centrado su atención en el estudio narrativo y la semiótica del relato, integrando conceptos fundamentales como los personajes, acciones y acontecimientos.

Para el análisis de la narración, Casetti y Di Chio (2007) segmentan el análisis narrativo en pequeñas unidades como: personajes, ambientes, acontecimientos y transformaciones. Así mismo, incluyen los criterios a tomar en cuenta para catalogar una narración como *débil*, en la que predominan los personajes enigmáticos, un entorno pasivo, valores de protagonismo y antagonismo poco claros; narración *fuerte*, caracterizada por situaciones entrelazadas: la acción es la que cataliza los cambios constantemente en la historia y existe una organización de situaciones concretas e historias secundarias bien delimitadas, así como un final igualmente claro; o la *anti-narración* en la que no hay personajes protagonistas, los valores se eclipsan, no hay relaciones lógicas entre las historias, lo importante son las miradas sobre el mundo y no hay acciones concretas por parte de los personajes.

La ventaja de esta primera categorización aportada por los autores es su carácter básico y didáctico, con el cual el investigador puede acercarse a una dimensión tímidamente abordada para ahondar en los principios de la narrativa literaria y de los manualistas de guión como Seger (2007).

La importancia que Casetti y Di Chio (2007) otorgan a lo narrativo coincide con lo propuesto por Sulbarán (2000), quien defiende en su estudio la interpretación de los códigos narrativos a falta de más métodos de análisis que no sólo se limiten a la profundización de los aspectos técnicos - estéticos. Para los autores, el verdadero trabajo debe estar en estructurar el discurso para descubrir sistemas semióticos importantes dentro del objeto estudiado.

Dentro de los modelos de análisis narrativo, Aumont y Marie (1990) rescatan los principios de Propp (2011) con los que descomponen al

cuento en unidades abstractas básicas como la “función,” referida a un momento elemental del relato que se define como una única acción simple. Con el tiempo, Greimas (2007) adopta estas funciones y las reformula en un esquema actancial que hereda su nombre por la consideración de los actantes como entidades que, dentro del mensaje, ejecutan las funciones y cualificaciones manifestadas.

El modelo actancial mítico de Greimas (2007) presenta un nivel de simplicidad que reside en el hecho de estar centrado sobre un objeto del deseo perseguido por el sujeto, y situado, como objeto de comunicación, entre el destinador y destinatario estando el deseo del sujeto modulado en proyecciones de ayudante y oponente como parte de un eje de participación.

Al análisis filmico también puede incluirse el análisis de la enunciación propuesto por Aumont y Marie (1990), para quienes implica reconocer la relación entre el enunciado, el sujeto que enuncia o enunciador y el espectador. Dentro de su compilación, los autores también incluyen la relación entre el relato y la historia denominada “modo del relato”. Según esta definición, todo relato proporciona información sobre la historia que cuenta desde un punto de vista o por medio del saber de un personaje. Esta noción de “focalización” se sustenta en tres posibilidades a partir de lo que “dice” y “sabe” un personaje. Es así como existen: un *narrador omnisciente* que dice más de lo que saben los personajes, configurando una narración *no focalizada*, también existe una forma de narrador que dice sólo lo que un personaje sabe, ejemplificando la *narración con focalización interna o en primera persona*, y, por último, existe un narrador que dice menos de lo que sabe el personaje representando, así, la *narración con focalización externa o en tercera persona*.

Otro aporte a incluir es el que hace Sulbarán (2000) al sugerir una metodología sustentada en los principios que rigen la narrativa filmica y la semiótica del relato. Para ello, toma los aportes de teóricos como Casetti y Di Chio (2007), Greimas (1987), Eco (2015) e, incluso, los estatutos planteado por Aristóteles, aún vigentes en la creación cinematográfica, y según los cuales debe estructurarse todo relato. Este aporte constituye un valioso recurso en el análisis de los códigos filmicos, ya que permite profundizar en el estudio de la estructura argumental sobre la que trabaja el guión y permite

comprender la forma en la que el universo construido representa la temática abordada por el realizador.

Los códigos de la creación técnica y la denotación: códigos cinematográficos

Continuando con el estudio de los códigos cinematográficos, autores como Casetti y Di Chio (2007) y Eco (2015) los definen como todos aquellos referidos a “lo técnico”, es decir, todos los componentes propios de la realización cinematográfica y su lenguaje característico. Estos autores presentan toda una serie de unidades de estudio obtenidas gracias a la segmentación del corpus fílmico que debe realizar todo analista. De este modo, esta clasificación comprende a los códigos de base¹, deslizamiento, superficie (reflectante, transparente), luminosidad y amplitud de la pantalla.

Por otro lado, están los códigos visuales que comprenden los códigos de iconicidad que regulan la imagen y que se subdividen en códigos de denominación y reconocimiento icónico, los cuales obedecen a la correspondencia entre rasgos icónicos y rasgos semánticos. Pertenecen al ámbito más amplio de la cultura y permiten tanto nombrar, como reconocer lo que se ve en la pantalla.

Para Eco (2015), aquí también se ubican los códigos de transcripción icónica y los códigos de composición icónica que relacionan los diversos elementos en el interior de la imagen. Dentro de estos se encuentran los códigos de la figuración, bajos los cuales se agrupan y disponen de los elementos sobre la superficie (contornos, luminosidad). Igualmente, los códigos de la plasticidad que señalan la capacidad de los componentes para destacarse e imponerse sobre el conjunto (figura y fondo; posición, movimiento, permanencia, artificios retóricos –iris-, etc.).

De igual manera, Eco (2015) incluye los códigos iconográficos que regulan la construcción de las figuras fuertemente convencionalizadas y con un significado fijo. Así mismo, se localizan los códigos estilísticos que

1 Este tipo de códigos suelen ser tomados en cuenta para las proyecciones en salas de cine. Sin embargo, en el presente estudio, no serán considerados dado que la observación del corpus a analizarse se hará sobre dispositivos audiovisuales alternos que permitan un mayor control en el visionado del filme por parte de los investigadores.

señalan la identidad y reconocibilidad de objetos como pertenecientes al estilo de un autor.

Hay otra subdivisión dentro de la serie visual, propuesta por Eco (2015), que incluye a los códigos de composición fotográfica, bajo los cuales se regula la imagen como fruto de una reproducción mecánica de la realidad. Dentro de este nuevo conjunto se tiene: perspectiva y profundidad de campo, el encuadre, escala de campos y planos, grados de angulación: encuadre frontal, picado, contrapicado, inclinación normal, oblicua, vertical, la iluminación y color.

El autor también localiza a los códigos de movilidad bajo los que se regula la imagen en cuanto fotografía en movimiento y los códigos sonoros dentro de los que se incluyen las voces, sonidos y ruidos así como el volumen, altura, ritmo, color y timbre.

En el presente estudio se consideraron para el análisis aquellos códigos que, dentro del conjunto antes mencionado, mejor representan el tema de muerte dentro del filme *"Mar Adentro"* (2004) del realizador español Alejandro Amenábar. Como se demostrará en el apartado de los resultados, la operatividad de los mismos sirve a la representación de la muerte desde distintas perspectivas y se vinculan a lo que Morín (2011) considera como la consciencia arcaica en torno a la muerte.

Resultados del análisis

***"Mar Adentro"* (2004): la muerte como liberación**

"Mar Adentro" (2004) narra la lucha de Ramón Sampedro, un cuadripléjico que busca en la eutanasia la salida a una vida limitada. Por su deseo, la sociedad española lo estigmatiza y le niega, en numerables ocasiones, su derecho a morir dignamente. Durante su cruzada personal, conocerá a Julia, una abogada que sufre de una enfermedad degenerativa y que, al entenderlo, decidirá ayudarlo a ganar su causa frente a una sociedad conservadora. En el proceso, Ramón tendrá sentimientos por ella, mientras Rosa, enamorada de él, es quien decide ayudarlo a morir, luego de que Julia lo abandone al no ser capaz de morir a su lado.

Códigos Cinematográficos

Iluminación

En “*Mar Adentro*” (2004), la iluminación utilizada se caracteriza por ser fría y con tendencias barrocas, en las que predominan los claroscuros tenues, matizados en gran medida con el color gris. A pesar de este rasgo, la iluminación se mantiene dentro de una tendencia naturalista acorde con las características de un drama basado en hechos reales.

Encuadres

En el filme, los encuadres presentes se corresponden con las naturalezas de una película dramática, en la que predominan los primeros planos de los personajes para subrayar sus reacciones y golpes de efecto dentro de un filme intimista en el que se maneja un tema tan controversial como la eutanasia. Otro rasgo presente en los encuadres es el uso de planos en picado para sugerir conceptos como la ingravidez, asociada a la muerte. Por otro lado, el uso de las angulaciones en picado, para pocas escenas, tiene un simbolismo dramáticamente negativo con el fin de “aplastar” psicológicamente a un protagonista abatido, tal es el caso de las escenas en las que recuerda el accidente.

Color

Desde el punto de vista de análisis cromático, se extrae la predominancia del color gris y negro junto a una paleta de colores fríos como el azul, turquesa, verde oscuro y violeta. No obstante, en escenas muy puntuales se ubican ciertos colores cálidos que contrastan con la tendencia general de la película. Estos se corresponden con el blanco, amarillo y naranja bajo una connotación muy especial en escenas donde el protagonista experimenta la satisfacción de alcanzar su meta.

Es importante acotar que el gris es un color que se encuentra de forma casi perenne en la película y evoca la tristeza, sensatez, melancolía; inspira la nada y la ambigüedad como característica muy cercana al estado existencial de Ramón Sampedro. El gris representa todas las miserias que acaban con la alegría de vivir de este personaje.

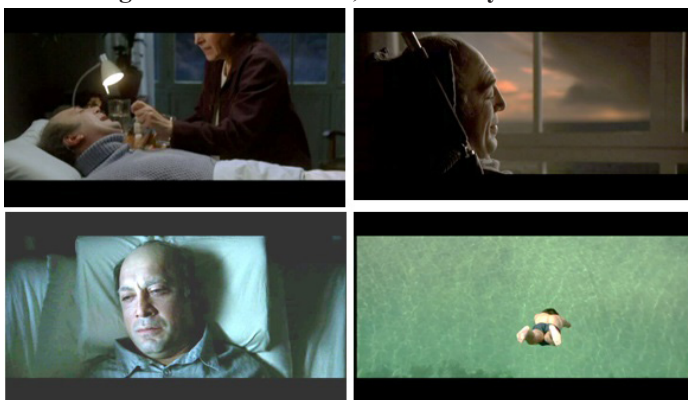
Los colores grisáceos, manejados en gran parte de la película, retratan una realidad asfixiante, tétrica y triste en la cual los personajes contribuyen a perpetuar una filosofía de vida, donde los enfermos, ancianos y minusválidos son excluidos de la sociedad: sufren una muerte social. El ambiente gris enmarca perfectamente esta filosofía de vida/muerte, al igual que enlaza con los valores tradicionalmente asociados a otro color: el negro.

En este estudio, también es menester incluir otro color que se asocia a las cargas simbólicas del filme, tal como lo es el azul, que en la película se manifiesta bajo diversas gradaciones con las que se señalan sentimientos negativos presentes en el personaje.

Los colores grisáceos y azulados manejados en gran parte de la película retratan una realidad triste, en la que el personaje es aquejado por una muerte psicológica (conflicto interno a partir del rechazo social de su lucha) y una muerte social (incomprensión y abandono por parte de aquellos que no son capaces de comprenderlo o acompañarlo en ese paso).

En líneas generales, se puede decir que si bien existen colores vinculados a connotaciones negativas de la muerte, también existen tonalidades que retratan la muerte como una transmutación hacia lo positivo y hacia la liberación de las cadenas físicas de la existencia biológica.

Figura 1.- Iluminación, encuadres y color



Fuente: “*Mar Adentro*” (2004)

Códigos iconográficos (figuras convencionalizadas)

Tras el análisis, se extrajeron como figuras convencionalizadas elementos que giran en torno al concepto de la muerte y, algunos de ellos, coinciden con los arquetipos planteados por Morín (1994) sobre las representaciones arcaicas construidas en torno a este tema.

- *La habitación:* como uno de los espacios en los que transcurren gran parte de las acciones y la recurrencia de personajes femeninos. En ella se refuerza la idea de una estancia cálida que se consolida como un espacio netamente femenino y maternal, donde el centro de atención es el personaje principal.
- *El mar:* es otra figura que se asocia con la inmensidad. Dentro de la película adquiere connotaciones alusivas a los orígenes de la vida y, al mismo tiempo, al final de ella: la obsesión del personaje se centra en la fantasía de volar a través de la ventana de su habitación hacia el mar, lugar que le arrebató la libertad de su cuerpo, pero al que anhela regresar algún día tras liberarse de su cárcel física. En este caso, el agua, al igual que la tierra, es un elemento maternal en el que se opera el paso de la muerte al renacimiento como parte de la fundición del hombre con el cosmos del que una vez surgió. Es importante mencionar que las imágenes del mar u otros paisajes como estados del alma de los personajes, les rodean a manera de una simbiosis afectiva. Esto es muestra del antro-po-cosmo-morfismo mencionado por Morín (2001)
- *Los sueños:* constituyen un elemento de gran importancia porque son las vías de escape del personaje Ramón y el espacio de proyección de su doble que puede caminar y hacer lo que la cárcel física le impide al personaje.
- *La noche:* mantiene como significado la oscuridad, el misterio, la profundidad, el abandono de la luz y las significaciones propias de la muerte y el luto. Las escenas que tienen mayor poder dramático, para Ramón, transcurren en la noche.

La música como código sonoro

En el filme, la música es utilizada como un elemento que sumerge al espectador en el mundo psicológico de Ramón Sanpedro. Es remarcable el empleo de la ópera “Turandot,” específicamente, el tercer acto titulado “Nessun Dorma”, la pieza más famosa de la ópera. La esencia de la misma es el concepto del amor como liberación de un personaje atado e “inmovilizado” emocionalmente por la venganza.

La ópera constituye un inter-texto que tiene vinculaciones con el concepto del amor como liberación de la inmovilidad emocional que sufren los personajes principales de ambas obras. Tanto en el filme como en la ópera, la clave para la transformación de los personajes principales es el amor, el cual emerge como el oponente de la muerte que los libera.

Como se mencionó, anteriormente, el tema de la pieza es el amor como victoria o fuerza liberadora ante la muerte, una idea que entra en consonancia con la consigna de Ramón en la película: *“la persona que me ame será, precisamente, la que me ayude a morir”*

Otras piezas clásicas de Mozart, Wagner o Beethoven están presentes de forma diegética; es decir, formando parte de la escena a través de un tocadiscos que escucha el personaje, lo que amplía otros de sus rasgos característicos que lo muestran como un hombre culto que defiende, con argumentos válidos, la eutanasia.

Códigos Fílmicos

Tipo de narración:

En el caso de “*Mar Adentro*” (2004) se emplea un estilo de narración fuerte, bajo la cual se presentan toda una serie de conflictos sólidamente entrelazados y en los que es posible ubicar los diferentes procesos de degradación y mejoramiento que acompañan la evolución de los personajes.

En cada fase del relato, de una secuencia a otra, se ponen en juego los diferentes elementos narrativos referidos al conflicto principal y los secundarios, marcándose una progresión que va en ascenso hasta llegar al gran clímax de la película: el suicidio de Ramón.

Las acciones de los personajes secundarios, constituyen, en muchas ocasiones, reacciones ante la búsqueda emprendida por el protagonista. Estas acciones influyen en el desarrollo de los procesos de mejoramiento y degradación, así como también en la progresión general del relato. Este es otro rasgo que permite afirmar la presencia de una narración fuerte, característica común del cine comercial norteamericano.

Por otro lado, el ambiente físico engloba y estimula la acción continuamente, lo que constituye un claro ejemplo de antro-po-cosmo-morfismo, señalado por Morín (2001), como tendencia en la que el espacio físico refleja el mundo interior de los personajes en escena. En el apartado de los indicios y los *leit motiv*, se explicaba cómo, en varias oportunidades, las ambientaciones circunscribían la acción y la estimulaban constantemente, llegando a convertirse en una materialización del mundo interior de los personajes.

Otro dato que permite argumentar la existencia de una narración fuerte dentro del discurso fílmico de “*Mar Adentro*” (2004), lo es la distancia entre las situaciones de partida y aquellas a las que terminan llegando los personajes al final de la historia. Esta idea se encuentra representada en el punto referido a los tipos de proceso como parte del análisis narrativo.

Con respecto al conflicto principal, es importante acotar que todo alrededor del mismo se organiza mediante oposiciones: vida/muerte, lucha/concordia, aceptación/rechazo, éxito/fracaso, legalidad/ilegalidad, muerte natural/muerte provocada, reforzando el sistema de dualidades con los que se representa la muerte en el filme.

Una vez más, el autor ha hecho uso de estrategias narrativas que le han permitido internacionalizarse como un cineasta capaz de comunicar historias intimistas, comunes en el cine independiente, pero bajo los principios del cine norteamericano.

Ley de progresión continua

El ritmo de la narración se ayuda, en gran medida, por medio de los golpes de efecto que favorecen la atención del espectador y que mantienen el ritmo de las historias secundarias, especialmente, en el segundo acto. El

detonante como evento se ubica fuera del discurso y sólo es mostrado como recuerdo del accidente que transformó a Sampedro en cuádrupléjico.

Es de destacar que, a pesar de tratarse de una historia basada en hechos reales que pudo convertir a la película en una muestra más del cine de autor europeo, está estructurada bajo el modelo aristotélico, lo que favorece una mayor internacionalización de cara a públicos extranjeros acostumbrados al cine norteamericano y sus modos de narrar. Esta es una de las características de la narrativa clásica comercial comúnmente empleada por Amenábar dentro de sus filmes.

Narración y focalizaciones

En "*Mar Adentro*" (2004), es posible ubicar a la figura del narrador omnisciente que es interior a los personajes porque sabe todo lo que pasa en ellos. Se trata de una consciencia total- omnisciente que se encuentra en el relato.

El narrador "todopoderoso" y "omnipresente" crea un universo que domina a su antojo. Es una especie de Dios que conoce todo lo ocurrido en el pasado del personaje y contagia, al lector, su simpatía por Sampedro, sobre el que se focaliza la historia y la antipatía por ciertos personajes.

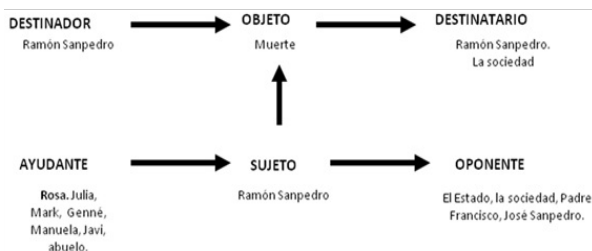
Con respecto a las focalizaciones, se tiene que el punto de vista con el que se plantea el tema de muerte asistida es variado; sin embargo, el gran punto de atención gira en torno al personaje de Sampedro y se privilegia su visión personal sobre la vida y la muerte, lo que se convierte en una aproximación a la postura personal del realizador con respecto a éste tema. Esto queda demostrado en el empleo de escenas que retratan el mundo interior de Sampedro, incluyendo sus sueños. Esto constituye una clara estrategia para el logro de la empatía entre el personaje y el receptor.

Acciones

Dentro del análisis del relato, es posible argumentar que los personajes cumplen funciones que pueden ser perfectamente enmarcadas dentro del modelo actancial propuesto por Greimas (1987). Mediante estas funciones se construye la estructura semio-narrativa del conflicto principal de la trama

alrededor de un objeto de deseo que, en este caso, se refiere a la eutanasia como salida al sufrimiento de Sampedro.

Figura 2. Roles Actanciales- “Mar Adentro” (2004)



Fuente: Cruzco y Sulbarán (2020)

El personaje Ramón Sampedro es el gran sujeto de la historia que persigue, hasta el final, un único objeto de deseo: su muerte, como forma de liberarse de un cuerpo cuadripléjico. Su estado se debe a un proceso de degradación previo que tuvo lugar en su juventud; aquí el personaje pierde la movilidad a consecuencia del accidente. Para el momento en el que tiene lugar la historia, Sampedro se encuentra en la búsqueda de un estado de mejoramiento y que sólo la muerte es capaz de otorgárselo. En su búsqueda, cuenta con varios ayudantes como Manuela, quien es la cuñada que lo atiende; Julia y Mark, como los abogados que llevan el caso para que se aplique la eutanasia de forma legal; Genné, miembro de la fundación DMD, para brindarle apoyo emocional. Por su parte, Javi y el abuelo colaboran con actividades menores, pero importantes para el viaje de Ramón al juzgado. Dentro del filme, su ayudante principal es Rosa, quien es la que ejecuta el proceso que pone fin a la vida del protagonista.

Su gran oponente es el Estado y la sociedad en general, personificada en los personajes del padre Francisco y su hermano, José Sampedro, quienes son los causantes de los diferentes golpes de efecto que desencadenan el colapso emocional del protagonista. En el filme, el gran conflicto parte de la incomprensión de la sociedad hacia la cruzada personal del protagonista. Es esta clase de rechazo lo que produce uno de los enfoques más dramáticos del tema de la muerte en el filme: la muerte psicológica que acarrea el conflicto interno tras pensar diferente a la “mayoría”, precisamente porque esa misma mayoría no se encuentra en el cuerpo muerto de Ramón.

Con respecto al diseño de la estructura narrativa, las secuencias se encuentran articuladas de manera que, de un acto a otro, se hacen explícitos los alejamientos y acercamientos entre el sujeto y objeto de deseo como consecuencia de las acciones emprendidas tanto por el personaje principal (sujeto) y los ayudantes y oponentes.

Esta última característica permite argumentar que el diseño narrativo es de tipo clásico, en el cual la narración establece situaciones claras y concretas donde se ubican personajes a favor (ayudantes) y en contra (oponentes) del sujeto (personaje principal) y su objeto de deseo (el suicidio asistido). Este estilo de narración de tipo fuerte es más común en el cine comercial norteamericano, a diferencia de la narración débil o anti narración comúnmente utilizadas en el cine independiente.

Es importante mencionar, dentro del análisis del objeto, que la naturaleza de éste genera un conflicto por sí mismo, pues se trata de la muerte por suicidio. Este tipo de muerte es considerada como la más grande ruptura y, a la vez, la desesperada y suprema reconciliación con el mundo, producto de un vacío social experimentado por el individuo y que sólo en períodos de guerra disminuye en gran medida debido al resurgimiento de la conciencia del grupo social como *phylum* biológico que debe ser defendido.

El rechazo social que genera el suicidio viene de su naturaleza como acto que denuncia el fracaso de la sociedad para ahuyentar la muerte y la negación de la sociedad en sí misma. Panorama claramente retratado en “*Mar Adentro*” (2004) con una sociedad que se encuentra dividida entre los que defienden y rechazan la eutanasia.

El destinador, entendido como la fuerza que motiva al personaje en su búsqueda, es el mismo Ramón como personaje aquejado por una cuadriplejía que le hace mantener una cabeza viva en un cuerpo muerto. Al buscar su propia muerte con dignidad, el destinatario es él mismo.

Acciones

Avanzando con el análisis del conflicto en “*Mar Adentro*” (2004), es importante puntualizar los roles que desempeñan los personajes y las otras fuerzas que movilizan el conflicto principal.

Figura 3. Análisis de las Fuerzas Principales
“Mar Adentro” (1997)

PERSONAJE	FUERZAS PRINCIPALES
Ramón Sampedro	Hombre Adulto. Marinero. 55 años aprox.
Julia	Mujer. Adulta. Abogada. 45 años aprox.
Mark	Hombre. Adulto. Abogado. 30 años aprox.
Genné	Mujer. Adulta joven. Asesora en DMD. 30 años aprox.
José	Hombre. Adulto. Marinero/ Agricultor. 60 años aprox.
Manuela	Mujer. Adulta. Ama de casa. 60 años aprox.
Javi	Hombre. Joven. Estudiante. 18 años aprox.
Abuelo	Hombre. Adulto mayor. 85 años aprox.
Rosa	Mujer. Adulta joven. Obrera. 30 años aprox.
El Estado	Sociedad.

Fuente: Cruzco y Sulbarán (2020)

Figura 4. Análisis del Rol de Fuerzas y Relaciones Temáticas
“Mar Adentro” (1997)

PERSONAJE	FUERZAS PRINCIPALES
Ramón Sampedro	Hombre. Hermano de José. Cuñado de Manuela. Tío de Javi. (PROTAGONISTA).
Julia	Mujer. Abogada de Ramón.(SECUNDARIA).
Mark	Hombre. Abogado de Ramón. Pareja de Genné. (SECUNDARIO).
Genné	Mujer. Voluntaria de DMD. Pareja de Mark. (SECUNDARIA).
José	Hombre. Hermano de Ramón. Padre de Javi. Esposo de Manuela.(SECUNDARIO).
Manuela	Mujer. Cuñada de Ramón. Esposa de José. Madre de Javi. (SECUNDARIA).
Javi	Hombre. Hijo de Manuela y José. Sobrino de Ramón. (SECUNDARIO).
Abuelo	Hombre. Padre de Ramón.(SECUNDARIO).
Rosa	Mujer. Amiga de Ramón.(SECUNDARIA).

El Estado	Estructura/sociedad que se opone a la voluntad de Ramón y cuestiona su derecho a morir dignamente (ANTAGONISTA).
LA MUERTE**	Como rechazo social (muerte social), abandono (muerte del amor) y colapso emocional (muerte psicológica) que persigue al personaje y que lo llevan a escoger la muerte biológica por suicidio como solución a sus limitaciones física.

Fuente: Cruzco y Sulbarán (2020)

De las relaciones que surgen entre estas fuerzas, se entretejen las historias secundarias que nutren los actos que componen el filme, creando una dinámica en la que se obstruye, por momentos, y se favorece, por otros, la búsqueda de ese objeto del deseo por parte del sujeto principal.

Tras puntualizar las fuerzas temáticas presentes en “*Mar Adentro*” (2004), es importante dejar claro que la muerte, si bien no es un personaje corpóreo, si se manifiesta dentro del mundo material de Ramón bajo la forma de muerte psicológica, del amor y social (colapso emocional, el abandono de Julia y el rechazo o cuestionamiento por parte de los demás hacia su deseo de morir). Estas manifestaciones emplean como vehículo las acciones de personajes secundarios como el Estado, José Sampedro y otros personajes menores como el padre Francisco de Galdar, frente a los que Ramón intensifica su conflicto tanto interno como externo. Esto la convierte, también, en causa del conflicto, porque, adicionalmente, el personaje tiene como anhelo a la única forma de muerte con la que lograría superar su conflicto: la muerte biológica como liberación física.

Resulta paradójico contemplar cómo la muerte es enfocada como fuerza negativa que afecta al personaje y, sin embargo, es planteada por éste como un estado anhelado del ser, ya que representa la liberación de una existencia inmovilizada y dependiente de la caridad de otros. Es por ello que el cruce entre estas dos perspectivas constituye el eje del conflicto tanto para el personaje principal como para los personajes secundarios.

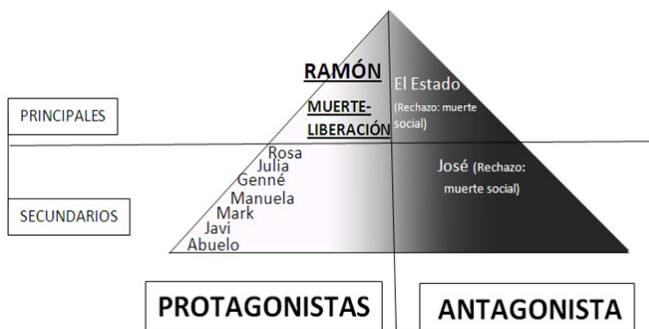
La gran fuerza protagonista de la película se encuentra personificada en Ramón Sampedro, un cuadripléjico que busca recibir la muerte asistida. El doble enfoque del filme maneja la muerte como una aliada del personaje

y, al mismo tiempo, como el rechazo y el abandono que éste experimenta para lograr la eutanasia. Por eso se expone como un protagonista tácito manifestado como la condición deseada de un personaje que está paralizado tras un accidente y, a la vez, como el conjunto de actitudes y respuestas o acciones que recibe el protagonista cuando hace pública su causa.

La fuerza antagonista también es el sistema, entendido como el Estado y la sociedad que lo sataniza por buscar su suicidio. El rechazo social, como muerte social, manifestado en figuras como el padre Francisco o su hermano, José Sampedro, provocan, cerca del segundo punto de giro, el colapso emocional del personaje, entendido como una muerte psicológica y social, al no sentirse comprendido y, por el contrario, verse abandonado por una sociedad que le impide salir de su prisión física.

Una vez más, la muerte no deja de ser un tema de gran importancia dentro del discurso, al igual que el amor y la liberación, retratada en numerosas escenas en las que el vuelo en cámara subjetiva sugiere un contraste radical entre el estado de inmovilidad del protagonista y una condición de ingravidez que sólo puede ser alcanzada por medio de la muerte.

Figura 5. Análisis del Rol de Fuerzas y Relaciones Temáticas – “Mar Adentro “ (2004)



En orden descendente se ubican los personajes en ambos lados del espectro. Nótese que Ramón, por su condición de protagonista cerca de la cúspide junto con la muerte-liberación, mientras que el Estado y José se ubican en el extremo opuesto como antagonista en la causa de Ramón dando pie a el enfoque negativo de la muerte en el filme.

Fuente: Cruzco y Sulbarán (2020)

Para el gráfico distribucional del conflicto en “*Mar Adentro*” (2004) se han ubicado en el umbral de protagonistas a los personajes anteriormente catalogados como secundarios. Esta clasificación, a falta de un término más apropiado, obedece más al carácter de estos como “no-antagonistas” frente a la causa del personaje principal que como personajes centrales propiamente dichos.

Puntos de giro

Obedeciendo a una construcción correspondiente a la narrativa clásica, en toda la historia se pueden encontrar dos puntos de giro en la trama principal, con los cuales se articula la estructura aristotélica de tres actos que caracterizan a toda narración fílmica que concuerda con el canon del cine clásico.

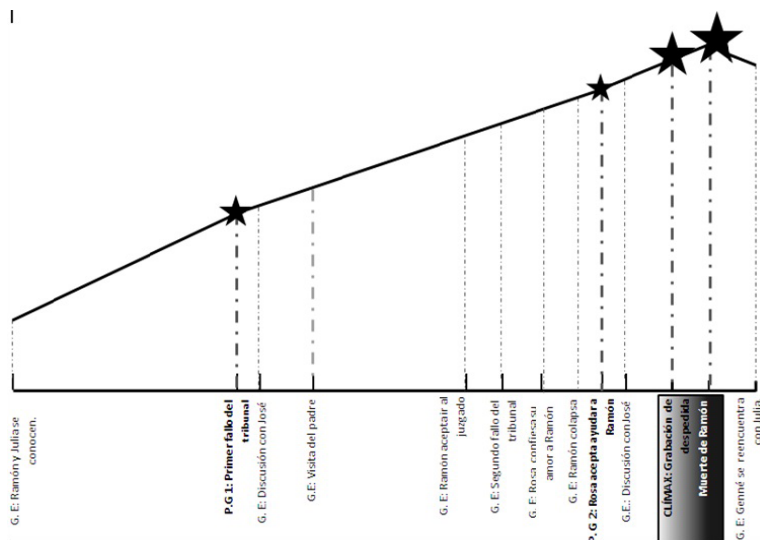
Previo al estudio de los puntos de giro, es importante mencionar que el gran detonante de la película se encuentra fuera del contexto temporal de ésta, específicamente, en agosto de 1968 en la playa As Furnas, cuando Sampedro tenía 25 años. El evento, como tal, es recreado en varias ocasiones como un recuerdo o pesadilla a partir de la cual comienza la historia de Ramón Sampedro y su lucha por ganarse el derecho a morir dignamente.

Con respecto a los puntos de giro, éstos si se encuentran dentro de la línea temporal de los acontecimientos, marcando la progresión de las acciones dentro de la historia principal y las secundarias. En este sentido, el primero PG tiene lugar en la escena 67, cuando el tribunal emite un fallo en contra de la solicitud de eutanasia para Ramón. Este punto de inflexión refleja el distanciamiento entre el personaje principal como sujeto y sus posibilidades reales de morir por medio de la eutanasia (objeto de deseo). Este cambio detona conflictos en las historias secundarias que involucran a los demás personajes, como, por ejemplo, José Sampedro.

El segundo PG ocurre en la escena 130, cuando Rosa le promete a Ramón ayudarlo a morir. Él se muestra escéptico; sin embargo, lo convence de que lo ama y por eso habrá de ayudarlo.

Como parte de la estructura narrativa clásica presente en el discurso argumental, el objeto de deseo para el personaje principal constituye el eje de tensión en los puntos de giro que marcan una diferencia de acercamiento y alejamiento entre sujeto-objeto. A partir del segundo punto de giro, se marca una progresión ascendente que conduce al clímax de la película. El mismo se desarrolla dentro de la última secuencia del filme y abarca unas diez escenas en las que transcurre todo el proceso de preparación de Sanpedro para su viaje final. Más que un proceso de degradación, la muerte se convierte en un proceso de mejoramiento al ser alcanzada, aunque por medios no legales, por el protagonista

Figura 6. Evolución de la Historia a partir de los Golpes de Efecto – “Mar Adentro “ (2004)



Fuente: Cruzco y Sulbarán (2020)

Tipos de proceso

Nuevamente, la construcción dramática de los personajes principales cumple con los principios establecidos en la industria cinematográfica, en la cual es común el cambio de estado de los personajes. En el caso de “*Mar Adentro*” (2004), el conflicto nace de la disonancia que crea un personaje principal que considera, como estado anhelado de mejoramiento, lo que otros consideran como el peor estado de degradación

posible: la muerte. Esta circunstancia particular es la que nutre los procesos de transformación tanto en la historia principal, como en las secundarias.

**Figura 7. Tipos de Procesos (Personajes Principales)-
 “Mar Adentro” (2004)**

PERSONAJES	PROCESO	CARACTERÍSTICAS
Ramón Sampedro	Mejoramiento	El personaje logra el suicidio asistido con ayuda de su amiga, Rosa.
Rosa	Mejoramiento.	Logra expresarle su amor a Ramón y demostrárselo al cumplir su última voluntad: ayudarlo a morir.
Julia	Degradación.	Ella no cumple la promesa a Ramón y tampoco se aplica la eutanasia. Decidió vivir, aunque esto signifique sufrir las consecuencias de una enfermedad degenerativa.
Genné y Mark	Mejoramiento.	Tras el nacimiento del bebé, forman una familia y ayudan a Ramón en su lucha legal, aunque si bien es infructuosa, lo acompañan emocionalmente de forma leal.
Javi, Manuela y José	Degradación.	Terminan perdiendo a Ramón. En el caso de José, el proceso de degradación es especial, ya que tras una fuerte discusión con el personaje, se ha abierto un abismo entre los dos personajes, quienes no se despiden, en la escena N° 138, a pesar de que esa será la última vez que se vean.
Fuente: Cruzco y Sulbarán (2020)		

Indicios y leit motiv

A lo largo de la película, los indicios señalan diferentes *leit motiv* asociados a la muerte como tema. A continuación, se presentan los más destacados:

- *Ingravidez*: se vincula a lo señalado en el análisis de los encuadres cuando estos sugieren este concepto como uno de los valores asociados a la muerte. Este tipo de planos funcionan como indicios del tema

general de la trama y manejan, de forma implícita, el concepto de la muerte-liberación como parte de la premisa de la película.

- *Sentimientos negativos (muerte negativa)*: determinados colores contribuyen a la creación de ciertas atmósferas que se asocian a la negación, miedo, tristeza con los que se retrata la muerte psicológica. Adicionalmente, las atmósferas alusivas a la tristeza se sustentan, como ya se mencionó, en el uso de recursos como la lluvia y el clima nublado.
- *La maternidad*: sustentada en elementos más físicos como la casa, la habitación, la cocina y la participación de personajes femeninos con poder dramático: Manuela, Rosa, Julia y Genné, con una mayor prioridad y frecuencia que el resto de los personajes masculinos.
- *La muerte liberación*: se sustenta en elementos como el mar, vuelos como pájaro (ingravidéz) sobre las montañas y la puesta del sol en el horizonte marítimo.
- *El doble*: se trata de un elemento indirectamente vinculado al tema de la muerte, que hace su aparición de diferentes maneras durante la película: como recuerdo en fotografías o como proyección mental del personaje cuando sueña volar o caminar. La soledad que implica estar en un cuerpo que no puede moverse, sin lugar a dónde ir y depender de la asistencia de otros, llevó a Ramón Sampredo a soñar con la muerte para liberarse y volar a través de su ventana hasta un horizonte infinito lleno de posibilidades, manifestadas en su doble y al que quiere materializar mediante la muerte biológica. En este sentido, se trata de un caso especial de reconciliación con la muerte.

Premisa

Todo lo dicho hasta ahora demuestra la presencia del tema de la muerte dentro del filme “*Mar Adentro*” (2004). Tanto las historias secundarias como la principal aplican, dentro de sus discursos, este tema por medio de variadas ópticas anteriormente mencionadas.

Si bien durante la película el personaje experimenta otras formas de muerte que afectan su mundo, es en el clímax cuando tiene lugar la muerte física como parte de una demostración, por parte de Rosa, del amor que

ésta le profesa, convirtiéndose en el único personaje que realmente ayuda al protagonista a acercarse a ese estado anhelado de existencia: la muerte como liberación de una vida física limitada en la que se vio atrapado durante muchos años. Este planteamiento permite extraer la premisa del filme: *Hay cadenas en la vida que sólo pueden romperse con la llave del amor y de la muerte.*

Ley de unidad

Dentro del análisis narrativo es necesario abordar el estudio de la ley de unidad, para la cual es necesario considerar, en primer lugar, que el estilo narrativo presente en el discurso se asemeja al modelo comercial de la industria norteamericana, caracterizado por la intervención de personajes que sufren transformaciones irreversibles como consecuencia de sus relaciones y acciones en torno al conflicto principal.

Cabe señalar que el personaje principal establece una clara vinculación con el objeto de deseo, mismo que logra alcanzar al final de la película cerrándose, de esta manera, el principal arco de transformación que requiere toda narración de corte clásico.

Igualmente, existen otros procesos de mejoramiento y degradación que se ubican en segundo lugar con respecto al del personaje principal. En este caso, los personajes involucrados sufren un cambio a partir del logro que obtiene el sujeto principal. Estos cambios o transformaciones le confieren al discurso la coherencia narrativa necesaria para convertirlo en una historia en la que no existen inconsistencias significativas. La película deja resueltos los principales hilos de la trama:

- Ramón Sampedro encuentra una salida a su sufrimiento de la mano de Rosa.
- La familia acepta la decisión de Ramón.
- Julia envejece con su condición degenerativa.
- Genné y Mark forman una familia.

Sin embargo, no se muestra si, tras su muerte, Rosa enfrentó algún procedimiento penal por haber ayudado a cumplir la última voluntad de Ramón. Al indagar en la historia real (extradiegetica), se constata que a los

pocos días ésta fue detenida, pero posteriormente liberada. Esta situación no se recrea en el filme; sin embargo no genera ningún tipo de disonancias con la historia principal y su mensaje.

La construcción de los actos y su articulación a través de dos puntos de giro son un claro ejemplo de la aplicación de la estructura aristotélica empleada en el cine comercial. De escena a escena y de secuencia a secuencia se engranan sentidos completos que mantienen el ritmo de las acciones, el ascenso de la tensión dramática hasta el clímax y evitan el estancamiento de la historia.

A modo de conclusiones

Al inicio de esta investigación se explicaba que, a lo largo de la historia, el hombre ha utilizado el arte para sublimar temas subjetivos que lo han obsesionado durante su existencia. El cine, como máximo exponente de todas las artes, no ha sido la excepción y se ha puesto a la orden para temas tan complejos como la muerte.

A partir de este estudio se ha verificado que existen representaciones asociadas a este tema en el filme “*Mar Adentro*” (2004) y que coinciden con las dimensiones arquetípicas de la muerte que Morín (2001) presenta en su estudio, pudiéndose incluir una nueva clasificación como lo es la muerte del amor. Dichas representaciones se sostienen en todo un lenguaje articulado a partir de códigos filmicos y cinematográficos que emplea el director español Alejandro Amenábar.

En el aspecto cinematográfico, predominan los códigos como el color, en sus variaciones más oscuras y frías para asociarse a los valores negativos de la existencia y las dimensiones negativas de la muerte (psicológica, social y del amor). Por su parte, la iluminación se asocia a la creación de atmósferas, igualmente, oscuras y frías para simbolizar el lado oscuro de la muerte y sus valores asociados a una vasta gama de dualidades como amor/desamor, luz/oscuridad, estabilidad/inestabilidad, realidad/irrealidad, solidaridad/egoísmo, entre otros.

La representación cinematográfica de la muerte centra su atención en otro de los códigos más importantes: las figuras convencionalizadas y con las que se establece una asociación directa con los arquetipos universales

empleados por el ser humano para evocar la muerte. De este modo, el doble, la oscuridad, la ingravidez, los sueños y la maternidad son figuras recurrentes dentro del discurso y que apuntan a la consciencia arcaica dentro de la cual se horroriza a la muerte y a la vida.

Una buena parte de los códigos cinematográficos para las representaciones de la muerte manejan referentes pictóricos que crean ese momento estético que, literalmente, embellecen una de las áreas más oscuras de la existencia humana. Estos códigos son principalmente los referidos a la composición fotográfica y específicamente, la iluminación.

El recurso de la fantasía se encuentra presente en el discurso del autor, que hace uso del sueño para introducir al espectador a un mundo diferente en el que, para dar sentido a la muerte, se apelan a recursos que rompen con lo objetivo de la realidad y abrazan los aspectos más subjetivos de la misma.

Desde el punto de vista de los códigos filmicos, Amenábar recurre a las estructuras dramáticas del cine comercial norteamericano en las que el recorrido de los personajes, especialmente los principales, apunta a la transformación radical de un estado inicial a otro final que bien puede ser de mejoramiento o de degradación. El arco de transformación se articula perfectamente con el diseño de los actos estructurados, a su vez, en torno a tres puntos de giro que marcan el rumbo de las acciones y el conflicto tanto en la historia principal, como en las secundarias. Este rasgo también es propio del cine comercial. Para lograr esto, se hace importante perfilar un rol claro para los personajes como actantes en un juego en el que el objeto de deseo también se encuentra claramente identificado.

Es importante añadir, como parte de este apartado, que el autor ha propuesto una visión bastante particular de un tema tan complejo de la muerte y que, en contraste con una vida caótica, materialista y vacía, tiene una significación liberadora para el ser humano, aspecto que conviene explorar con mayor profundidad, para estudios posteriores, bajo ciertas corrientes filosóficas tales como el postmodernismo y las manifestaciones de sus premisas dentro del discurso fílmico de este autor.

Dimensiones de la muerte.

Amenábar maneja la representación del tema de la muerte desde diferentes aristas; por tanto, lo convierte en uno de los cineastas que, más allá de la muerte biológica, crea otras áreas de conflicto dramático más complejas asociadas a este tema:

- *Muerte biológica*: en “*Mar Adentro*” (2004) se muestra en el clímax de la película cuando, finalmente, Ramón Sanpedro logra conseguir la aplicación de la eutanasia. En este caso, la muerte biológica es una de las dimensiones con alto poder dramático por las connotaciones que la misma entraña para el personaje principal.
- *Muerte psicológica*: es el nivel más complejo que implica el colapso mental del personaje al enfrentarse a una sociedad que repudia su deseo de morir y la realidad de mantenerse en un cuerpo cuadruplético.
- *Muerte social*: se asocia a la muerte psicológica representada en el rechazo del mundo externo que lo juzga por su deseo de morir
- *Muerte del amor*: Esta constituye una categoría que, si bien no está contemplada por Morín (2001), se representa claramente dentro del filme: el personaje se enamora de la abogada que defiende su caso y que le promete morir junto a él. Sin embargo, sus planes de desmoronan luego de que ella, presa del temor, renuncie a su suicidio, lo que deja al protagonista en estado de abandono. Esta dimensión se subsana cuando Rosa, enamorada de Sanpedro, acepta ayudarlo a morir.
- *Muerte liberadora/ despertar*: es otra categoría no presentada por Morín (2001), pero que se encuentra presente. La muerte, como hecho, se convierte en una salida de la realidad asfixiante en la que otras formas de muerte (del amor, social y psicológica) fatalizan la existencia biológica y convierten a la muerte biológica en una solución final al sufrimiento.

Podría afirmarse que, aunque sería tema de otro estudio y análisis, el film parte de la concepción de Nietzsche en la que Dios ha muerto y el hombre construye su mundo y su realidad desde su identidad. Esta visión postmodernista de una realidad confusa e incierta en la que los sueños y la

muerte real son el escape de la misma se encuentra de forma transversal en el filme.

Existe, por tanto, una visión nihilista de la realidad en la que el mundo es un lugar asfixiante, excluyente, cruel, materialista, evasivo e incomprensible. De esta visión de un mundo sin esperanzas ni respuestas surge un sentimiento de vacío interior donde la realidad puede ser explicada de diferentes maneras y, a la vez, de ninguna, lo cual caracteriza la postura de Amenábar para enfocar el tema de la muerte en el filme.

El nihilismo concibe al hombre como un niño perdido ante la muerte. El autor explica parte del concepto de la muerte como una circunstancia que le quita significado a la vida y la hace ver como una pasión inútil de la que, irónicamente, hay que escapar muriendo.

Para Morín (2011), el nihilismo (siendo soledad, horror y asco) bien puede desembocar en la fe, casi tan absurda como la realidad, de la que el nihil quiere escapar, ya que sólo “el fanatismo permite olvidar y olvidarse” (Morín, 2011: 306). Es así como el autor en este filme deja entrever su propia carencia de respuestas y la obsesión por un tema tan enigmático. Esto explica como el hombre, siendo el único ser que manifiesta tener horror a la muerte, sea, al mismo tiempo el único ser que la provoca a sus semejantes y, al mismo tiempo, la busca.

Una vez más, se hace evidente que el cine comunica una visión sobre la realidad a partir de un discurso desde el que operan unos códigos con los que se construyen unas representaciones del mundo que son absorbidas por el espectador. Esta filosofía en torno a la vida y la muerte, propia del postmodernismo, es comunicada bajo un sentimiento fatalista del que se contagia el receptor y que, más allá de formar parte de un espectáculo cinematográfico, se inserta en su marco cognitivo de referencia y nutre una visión propia de la época. El cine emerge como un claro objeto de estudio ante el que es necesario aplicar una metodología de análisis semiótico-instrumental que desmonte los mensajes implícitos que pasan desapercibidos por el espectador promedio, pero que son internalizados por éste.

Referencias bibliográficas

- Antón, L. (2014). El drama pasional de la mujer investigadora. Un arquetipo femenino de la crisis *Fotocinema*. N°8
- Aristizábal, J., Pinilla, O., Vásquez, C. (2016). Una mirada a las tendencias contemporáneas del análisis cinematográfico en Colombia. *Revista Nexus Comunicación*. N°20. Universidad del Valle.
- Aumont, J. y M. Marie (1990). *Análisis del filme*. Barcelona: Paidós
- Barthes, R. (1977). *Introducción al análisis estructural del relato*. (B. Dorriots, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Centro Editorial de América Latina
- Bremond, Claude (1974). *El mensaje narrativo*. Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo
- Casetti, F., & Chio, F. D. (2007). *Cómo analizar un filme*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Cruzco, Deris (2013) *Análisis de la representación semiótica de la muerte en el cine de Alejandro Amenábar*. Tesis de Maestría. Universidad del Zulia
- Eco, U. (2015). *La estructura Ausente*. España: Debolsillo.
- FRESNEDA, I. (2013). La Medea de Lars Von Trier. *Revista Fotocinema*. N°6, 55-75
- Greimas, A. J. (2007). *Semantique Structurale*. Paris: Presses Universitarie de France.
- Lasso, D. (2015). *Análisis filmico de la película ecuatoriana "En el nombre de la hija" para un ejercicio de crítica cinematográfica* (Tesis de Grado). Universidad Politécnica Salesiana Sede Quito. Ecuador.

- López, A., & Mendizábal, N. (2016). Análisis semiótico de un texto filmico: culturemas y símbolos en “Un toque de canela” de T. Bulmetis. *Tonos Digital, Revista Electrónica de Estudios Filológicos*. N° 30. Universidad de Murcia. España.
- Metz, C. (1968). *Ensayos sobre la significación*. (M. T. Cevasco, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo
- Metz, Christian (1973) *Lenguaje y Cine*. Planeta: Barcelona.
- Metz, Christian (1979) [1977], *Psicoanálisis y Cine*. Gustavo Gili: Barcelona
- Morín, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Morín, E. (2011). *El hombre y la muerte*. Kairós.
- Propp, V. (2011). *Morfología del cuento ruso*. Madrid: Fudamentos.
- Sulbarán, E. (2000). El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa filmica. *Opción*, 44-71.
- Tarín, F. J., & Marzál, J. J. (2006). Una propuesta metodológica para el análisis filmico. *Actas del III Congreso Cultural Trama y Fondo*. Madrid, España.
- Valdellós, M. (2007). [http://www.guionactualidad.uab](http://www.guionactualidad.uab.cat/?p=985). Recuperado el 13 de noviembre de 2012, de [http://guionactualidad.uab](http://guionactualidad.uab.cat/?p=985).
- Zavala; L. (2014). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. *Revista Tiempo Cariátide*. N°65.