



La Colmena

ISSN: 1405-6313

lacolmena@uaemex.mx

Universidad Autónoma del Estado de

México

México

Morales-Campos, Arturo

El retorno a lo humano en Gravedad, de Alfonso Cuarón

La Colmena, núm. 90, abril-junio, 2016, pp. 9-21

Universidad Autónoma del Estado de México

Toluca, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=446346473002>

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

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

El retorno a lo humano en *Gravedad*, de Alfonso Cuarón¹

THE RETURN TO THE HUMAN IN *GRAVITY*, BY ALFONSO CUARÓN

ARTURO MORALES-CAMPOS*

Resumen: Bajo una perspectiva socio-semiótica, el filme *Gravedad* (2013), de Alfonso Cuarón, presenta, dentro de su estructura signifiante, signos de diferente código (visual, musical, sonoro, lingüístico, etc.), que se agrupan en núcleos semánticos. Estos núcleos remiten a una microestructura fundamental de polos opuestos y complementarios: el ambiente científico-tecnológico en el que se desarrolla la diégesis del texto visual encuentra, una vez y otra, su contrario en una posibilidad de retorno a lo humano esencial: la vida.

Palabras clave: película; componentes de cine; suspenso; semiótica; semántica; semiología

Abstract: From a social and semiotic perspective, *Gravity*, the movie (2013), by Alfonso Cuarón, within its signifier structure shows some signs of different codes (visual, musical, sonic, linguistic, etc.), which group themselves together into semantic sets. These sets refer to a fundamental microstructure of opposite and complementary poles: the scientific-technological environment in which the visual text's diegesis repeatedly finds its opposite in a possibility of return to the human essentials: life.

Key words: films; motion picture components; suspense; semiotics; semantics; semiology

*Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México

Correo-e:
arturo_moralescampos@yahoo.com.mx

Recibido: 20 de noviembre de 2015
Aceptado: 8 de marzo de 2016

1 Parte de este artículo se presentó en el Segundo Encuentro Interuniversitario de Investigaciones Humanísticas, DES-Humanidades, de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, el 22 de octubre de 2015.

El Renacimiento provocó una fuerte conmoción científica que destronó la razón divina para cederle su lugar, paulatinamente, a la humana. Los movimientos expansionistas de Occidente permitieron que este fenómeno tecnológico e intelectual llegara al resto del mundo para hacerlo partícipe y, sin lugar a dudas, víctima de esta transición. A pesar de que en algunos lugares todavía se registran manifestaciones de resistencia, resulta impensable que en la actualidad existan comunidades ajenas a los beneficios y, a la vez, a los perjuicios que provocan la ciencia y la tecnología. La doble cara de este proceso ha merecido halagos y fuertes críticas desde varias posiciones, algunos objetivos y otros francamente exagerados.

Sólo por dar un ejemplo relativo al ámbito intelectual-artístico, a lo largo del siglo XIX fue patente un vigoroso avance en las ciencias naturales que provocó el rechazo de algunos miembros del Romanticismo y, por otro lado, una cierta empatía por parte de los adeptos al Realismo y al Naturalismo. Sin embargo, a diferencia de otras épocas, desde la mitad del siglo XX hemos enfrentado cambios vertiginosos, determinantes, tajantes y en ocasiones irreversibles: la amenaza fehaciente de exterminio global, viajes interplanetarios, comunicación en tiempo real desde cualquier punto de la Tierra, clonación de los seres vivos, desplazamiento de la mano de obra humana por la de robots, continuos avances médicos... En fin, el desarrollo de la ciencia parece no detenerse, y quizás lo terrible sea la cada vez más cercana hipótesis distópica del filme *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang: el fin de la humanidad y el consecuente reinado de la máquina, esto es, que la obra del hombre lo devore. A contracorriente, existen propuestas que llaman a buscar una existencia donde no se cosifique a los seres vivos.

La obra cinematográfica *Gravedad* (*Gravity*), de Alfonso Cuarón, nos narra una accidentada misión espacial que llevan a cabo la doctora Ryan Stone (personaje principal) y los experimentados astronautas Matt Kowalsky y Sharrif Dasari en el transbordador Explorer. El final resulta inesperado, altamente complicado y decisivo. El cambio en los planes originales

enfrenta repetidas veces a Ryan con la muerte, incluyendo la posibilidad de perderse en el espacio por el resto de los tiempos. Ella depende de sí misma y, claro, de variadas herramientas náuticas para regresar a Tierra con el objetivo de salvarse.

La lucha de Ryan Stone por conservarse viva y el doloroso proceso para volver a casa puede interpretarse como un retorno a la vida, a lo humano, es decir, un replanteamiento de la carrera tecnológica que culmina con un desvío de ruta hacia los orígenes de la existencia. Aquí se propone sustentar esta hipótesis interpretativa con un marco teórico que recurre a la semiótica, la sociocrítica y el análisis del discurso.

CONSIDERACIONES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

Un filme, cualquiera que sea, requiere de un proceso de lectura. Este sería un primer nivel dentro del proceso de semiosis, la forma más elemental en la que el lector² se acerca a una obra. En un inicio, esto nos permite concebir toda cinta como un texto, condición necesaria para establecer una estrategia preliminar de acceso a parte de su estructura signíca. Por ser un objeto cultural, el filme representa una determinada serie de discursos y prácticas sociales, por lo general hegemónicos, que corresponden a la época que circunda su estreno en cartelera; esto lo convierte en un texto ideológico. Finalmente, todo ello nos permite afirmar que la obra cinematográfica pertenece a un campo (esfera) de conocimiento especializado: un área dependiente de reglas culturales (primarias), que propone visiones de mundo tan pertinentes como las de otras áreas del saber (por ejemplo, la química, la astronomía, la matemática, la carpintería, etc.). La especificidad (especialización) de la obra impone la necesidad de establecer reglas de significación propias (secundarias codiciales —referentes a códigos—, delimitadas por las primarias), las cuales ordenan, cohesionan y dan coherencia a su red (estructura) signíca interior. A partir de esta nueva codificación de las reglas primarias, la realidad propuesta en el texto aparece transformada o modelada.

2 No utilizamos el concepto 'espectador', pues consideramos que una de las características culturales primordiales del ser humano es la de ser un lector de signos, que indica una función más activa.

Ahora bien, dentro de una labor analítica más profunda que la lectura inicial aludida, es posible encontrarnos con cierto número de signos de diferente naturaleza agrupados en varios espacios textuales para formar algunos núcleos semánticos³ en los que el sentido se densifica y, en muchos casos, es similar al del resto de la obra gracias a procesos redundantes.⁴ En lo que respecta a nuestro trabajo, como primer paso localizaremos dentro de la diégesis determinados signos (pertenecientes a códigos actoriales, vestimentarios—de vestuario—, sonoros, lingüísticos, tecnológicos, etc.),⁵ los cuales nos permitirán, en un segundo momento, establecer microestructuras dialécticas compuestas por nociones diversas (marcas connotativas). Tales oposiciones nos llevarán a conformar, en tercer lugar, los núcleos semánticos. Al cabo de este proceso habremos de orientarnos hacia uno de los recorridos de lectura principales del texto fílmico, a saber, el abandono del campo científico-tecnológico para resaltar la idea de retorno a la vida humana.

UNIÓN Y SEPARACIÓN

Gravedad empieza con una información paratextual⁶ sobre las condiciones existentes en el espacio extraterrestre:

A 600 km sobre el planeta Tierra la temperatura oscila entre 125 y -100 grados centígrados.
No hay nada que transmita el sonido.
No hay presión atmosférica.

- 3 Aclaramos que estos núcleos no son precisamente isotopías, pues no es necesario que los signos agrupados pertenezcan a un mismo campo semántico, aunque sí tienen la capacidad de remitir a un significado común.
- 4 Las redundancias tienen por objeto hacer más específica la información.
- 5 Como un texto cinematográfico tiene un sistema pluricódigo, no es extraño que esos núcleos semánticos se compongan de una mezcla de códigos.
- 6 Paratextuales son aquellos elementos que no pertenecen a la trama textual principal. En un filme, algunos de ellos son: los créditos (iniciales y finales), el diseño de las tapas del DVD, el nombre de la compañía fílmica, determinada información introductoria, etc.

No hay oxígeno.

La vida en el espacio es imposible (Cuarón, 2013).

Inmediatamente después aparece el título en inglés de la película (*Gravity*). La primera escena, parte ya de la diégesis, es una imagen de la mitad de un hemisferio terrestre (un cuarto del planeta). Una enorme nube en espiral cubre esa gran zona curvada. Es claro apreciar el centro de esa nube como un orificio en la parte baja, podríamos decir, ecuatorial. Poco a poco, la cámara se aleja hasta localizarse en un punto en el que Ryan y Shariff, cada uno por su parte, reparan el telescopio estadounidense Hubble. Para Ryan, ese viaje constituye su primera experiencia espacial. Los otros dos astronautas toman la misión con calma. De hecho, Matt gira alrededor del complejo formado por el acoplamiento de la nave con el telescopio gracias a unos pequeños propulsores dispuestos en los hombros. Despreocupado, escucha una canción. Shariff, unido por un cable al Explorer, concluye y celebra.

La respiración de su compañera, por el contrario, es un tanto agitada y su voz expresa cierta tensión. Una emisión por radio, procedente de Houston, le pide a Ryan que informe sobre su estado físico y si experimenta náuseas, pues los doctores en Tierra están intranquilos por su salud: los datos recientes de su electrocardiograma reportan un descenso en su temperatura (35.9 °C) y un aumento en su ritmo cardíaco (setenta latidos por minuto). La astronauta responde que todo está bien y continúa con su trabajo, unida también por un cable a un largo brazo mecánico que sale del Explorer.

Un poco después, Ryan indica el término de su labor. A pesar de ello, en Houston no reciben datos del telescopio. Esto hace que la doctora revise otros sistemas. Matt se dirige hacia donde está ella para auxiliarla. Esta nueva tarea les tomará alrededor de una hora. De pronto, el centro de control de la misión anuncia que un misil destruyó un satélite, ambos de origen ruso. Los fragmentos causados por el fuerte impacto viajan a gran velocidad, mas según lo inferido desde Houston, no lo hacen en dirección al com-

plejo en cuestión. Al cabo de unos cuantos minutos, la voz en Tierra pide abortar la misión con urgencia, ya que la explosión provoca una reacción en cadena. Otros satélites y estaciones estallan, ahora es altamente probable que un cúmulo de restos se cruce con la órbita del Explorer.

Desde este momento el escenario sufre un cambio drástico. Cuando Matt deja de volar y auxilia a Ryan debe recurrir al uso del cable para no salir expulsado por la falta de gravedad. De alguna manera, el estar conectados de forma física al complejo y comunicativamente entre ellos, con Tierra y con el Explorer, producía confianza en los tres personajes, pese al estado un tanto alterado de la doctora por ser una novata. La explosión y la subsecuente dispersión de los fragmentos causan la destrucción parcial del complejo y el corte definitivo de la comunicación entre Houston y todos los miembros de la misión. Un poco más tarde, esa separación se dará también entre el Explorer y los astronautas.

Tenemos, entonces, la convergencia de signos pertenecientes a diversos códigos que conforman connotaciones, las cuales se agruparán en torno de una microestructura dicotómica, a saber, 'unión' y 'separación'. Esos signos provienen, por un lado, de la función de los cables pertenecientes a cada uno de los personajes,⁷ del acoplamiento entre la nave y el telescopio, y de la comunicación establecida entre todos los participantes; por el otro, de la destrucción del Explorer y de los significantes lingüísticos⁸ 'abortar' (la misión), 'corte' (de la comunicación), 'desacoplar' (el telescopio de la nave). Algunas de las connotaciones derivadas son, correspondientemente: 'seguridad', 'confianza', 'vida' e 'incertidumbre', 'angustia', 'muerte'. A partir de este cambio, las acciones de los tres astronautas estarán marcadas por lo que hemos expuesto y, en consecuencia, mantendrán una relación con alguno de los dos polos de la microestructura. Por ejemplo, antes de 'perder' contacto con Houston,

7 Debemos aclarar que cada uno de los tres personajes porta un gancho en la cintura, a la altura del ombligo, en el que se coloca siempre el cable de seguridad.

8 Cada uno de esos significantes se hace explícito en su respectivo momento.

Matt recibe la orden de 'desacoplar' el telescopio de la nave; un resto de la explosión traspasa la cabeza de Shariff y su cuerpo 'sin' vida queda flotando, aunque 'unido' al Explorer mediante el cable. Un fragmento más golpea un punto del brazo mecánico en el que se encuentra Ryan, lo cual hace que la estructura gire sin control alrededor de la nave; un segundo resto 'rompe' la unión del brazo mecánico con la nave, y así, Ryan queda a la deriva mientras lucha por 'desatarse'.

Dos elementos más pasan un tanto inadvertidos: la canción que escucha Matt mientras gira antes del caos y un par de bromas-anécdotas que cuenta al centro de control de la misión en Houston casi en el mismo momento. La melodía es un intertexto que lleva por nombre *Angels are hard to find* (*Es difícil encontrar ángeles*), interpretada por el cantante de música country, Hank Williams Jr. La letra cuenta los detalles de un rompimiento sentimental ocurrido entre el yo lírico y una mujer. Por su parte, la primera broma-anécdota que hace Matt (él dice que es un mal presentimiento que tiene sobre la misión) consiste en narrar que hace unos años se encontraba en una expedición similar. Cada vez que pasaba sobre Texas se imaginaba que su esposa estaba pensando en él. A su regreso a Tierra, la mujer había huido con otro hombre. La segunda anécdota, también un 'mal presentimiento', remite a lo sucedido durante un *Mardi Gras* en Nueva Orleans. A Matt le tomó algunas horas encontrar a una chica que conocía. Cuando finalmente lo consiguió, ella estaba de la mano de alguien más. En ambos casos se evidencia un rompimiento o una separación de manera abrupta e inesperada.

Es sabido que los intertextos tienen una gran importancia semántica dentro de las obras receptoras. Es tan determinante que gran parte de su estructura significativa se inserta en la del segundo texto para, de tal forma, abonar en el sentido global de este último. Dicho proceso, de acuerdo con la nomenclatura de Peirce para el signo, convierte al intertexto en un 'interpretante' más (Eco, 2000: 114-116). La canción, por tanto, alude al doloroso rompimiento entre dos personas que se aman. La voz lírica expresa ese sentimiento de pena y le pide

al Señor que le envíe un ángel sin alas para sustituir a la persona perdida:

*Lord, I'm singing you this message up to heaven
Asking you to send me down another angel.
I've been looking for along time for someone to get
[her off my mind.
But, you know, Lord, angels are hard to find.
[...]
It's my fault I lost the first one you sent to me.
I didn't know 'til she was gone how much she
[mean't to me.
She loved me, but I was blind.
I bet I do a whole lot better next time.
But, I know, Lord, angels are hard to find
(Hank Williams Jr, citado en Cuarón, 2013).*

Señor, te canto este mensaje dirigido hacia el
[cielo
para pedirte que me mandes acá abajo otro ángel.
Por mucho tiempo he buscado a alguien que la
[borre de mi mente.
Pero, tú sabes, Señor, es difícil encontrar ángeles.
[...]
Es mi culpa haber perdido a la primera mujer que
[me mandaste.
No me había dado cuenta lo mucho que ella
[significaba para mí hasta que se fue.
Ella me amaba, pero yo estaba ciego. Apuesto
[que lo haré mucho mejor la próxima vez.
Pero, lo sé, Señor, es difícil encontrar ángeles.

Gran parte de los elementos significantes de la canción se harán presentes en otras escenas de la película. Por ahora, reparemos en los significantes 'cielo' y 'abajo', que hacen alusión a las circunstancias por las que pasan todos los personajes mencionados hasta ahora, incluyendo las voces por radio de los tripulantes del Explorer: algunos están en Tierra y otros en el cielo, en el espacio. No debemos dejar pasar que, en inglés, *'heaven'* no se refiere al cielo material, sino al Paraíso o la Gloria. Para terminar con el análisis del intertexto, debemos subrayar que el ritmo suave de la

canción acompaña el conjunto de actividades que se hacen en calma alrededor del complejo, sin olvidar la tensión que presenta Ryan (más tarde ahondaremos al respecto).

Ahora es el turno de pasar a otros signos que, al parecer, pertenecen a formaciones significantes diferentes a las que hemos encontrado, sin embargo, veremos cómo no son del todo ajenos. En principio, se trata de la imagen ya aludida de la Tierra cubierta por la gran nube en espiral. La manera en que se nos presenta recuerda el vientre de una mujer en estado de gestación. La curvatura sería el perfil del abdomen y el centro de la nube haría las veces de un ombligo.⁹ Notemos que la interpretación anterior no es tan arriesgada, toda vez que estamos localizando ciertos núcleos semánticos cuyo sentido y pertinencia se afirmarán en cuanto avancemos con nuestro análisis. Retomemos el signifiante 'abortar' (la misión), la función del cable que mantiene a los astronautas unidos a la nave o al telescopio, y la estructura para-textual introductoria que da título a la película. Todos estos elementos, ya sea juntos o cada uno por su parte y dentro de ciertas circunstancias, remiten a la connotación 'maternidad'. Creemos que no hay mucho qué explicar en cuanto al signifiante 'abortar'. Si bien es cierto que implica lo opuesto de la connotación mencionada arriba, también entraña un proceso de embarazo (unión), aunque interrumpido (rompimiento).¹⁰ En cuanto al cable, como veremos en el próximo apartado, en muchos casos se parece más a un cordón umbilical y ejerce una función similar a éste cuando los tres personajes se mantienen unidos a la estructura espacial.¹¹

Tanto el español como el inglés registran términos, tal vez ya un tanto anacrónicos, que se refieren

9 Este fenómeno de iconicidad no es, digamos, 'natural', sino que ha pasado por una serie de convenciones culturales a lo largo del tiempo.

10 En las conclusiones ahondaremos sobre estos procesos de 'unión' y 'rompimiento'.

11 Recordemos que en el discurso náutico es usual llamar 'nave nodriza' al vehículo (espacial o naval) que alimenta de combustible o que transporta otros, generalmente de menor tamaño. En nuestro caso, el Explorer realiza esta función: es el centro principal en el que se acopla el telescopio, el lugar de seguridad, de refugio y de contacto con la Tierra para los tripulantes.

al estado de gestación. Ellos son 'gravidez' y el correspondiente '*gravity*'. Algunos de los significados de 'grave', que también es la raíz de 'gravedad' y de 'gravidez', son 'pesado' y 'cargado' (ambos pueden adaptarse a los mencionados vocablos derivados de 'grave').¹² En el filme notamos la manera en que se vinculan la aparición del título de la película y la imagen subsecuente, la del hemisferio terrestre cubierto por la enorme nube en espiral. Esa secuencia de imágenes implica la transmisión, de un lado a otro, de la marca connotativa 'maternidad', lo cual constituye un proceso parasintáctico¹³ o de narratividad. En adición, la cercanía semántica que mantienen el título y la imagen de la Tierra es conocida como redundancia. A continuación pasaremos a localizar otras estructuras textuales en las que la oposición 'unión' / 'separación' y las connotaciones 'maternidad' y 'muerte' distribuyen parte de su sentido. Por el momento, hemos abordado un primer núcleo semántico que será determinante en el resto del filme.

EL ESPACIO Y LA NADA

Sabemos que el fragmento informativo y paratextual del inicio de la película nos habla del espacio extraterrestre como un lugar pleno de condiciones extremas, inhóspitas para la gran mayoría de los seres vivientes, en especial para el hombre. Las líneas finales son más que evidentes: "La vida en el espacio es imposible". Si retomamos la secuencia de imágenes del título del filme y del hemisferio terrestre y las relacionamos con el fragmento paratextual aludido, encontraremos otra dicotomía de la forma 'no-vida' (en el espacio) / 'vida' (en la Tierra). Conforme avance la diégesis, la noción 'no-vida' se transformará en 'muerte'. Esto se hará presente de manera más explícita a partir de que sobreviene la destrucción causada por los restos de la explosión y sus secuelas.

12 En inglés no se presenta este procedimiento etimológico, ya que 'grave' es 'serious'; no obstante, '*gravity*' sí proviene de '*gravity*', pues ambos (como en español) tienen por origen el vocablo latín '*gravis*'.

13 Reservamos el término 'sintaxis' para el código lingüístico. En una secuencia de imágenes, la sintaxis no siempre es evidente, el lector debe construirla, muchas veces sin una regla expresa, por ello utilizamos el vocablo 'parasintaxis'.

Luego de que un trozo de metal impacta el brazo mecánico en el que se encuentra, Ryan gira a gran velocidad mientras se aleja del conjunto inicial, quedando a la deriva. Matt le ordena desatarse. Como podemos ver, la situación se ha invertido: si la astronauta queda unida al brazo mecánico su rescate será casi imposible y de esta forma se perderá en el espacio. Como ya mencionamos, algunas de las funciones de las ataduras se referían inicialmente a las marcas connotativas 'seguridad', 'confianza', 'vida'; ahora se concentran en las de 'muerte', 'sozobra' y 'separación', es decir, el encuentro con la nada, el alejamiento del centro (el Explorer) que representa la conexión con la Tierra.

Al cabo de varios intentos, Ryan logra desatarse y su velocidad aumenta de manera considerable, por lo que se aleja cada vez más del complejo. Emite gemidos desesperados y su respiración, comprensiblemente, es muy agitada. Poco a poco la comunicación con Matt se hace menos audible, hasta perderse; a la vez, el nivel de oxígeno en su equipo se reduce. La cámara enfoca la cara de la doctora, cuyos ojos desorbitados expresan pánico y asombro. Después de haber contenido la respiración por unos instantes, los signos de tensión en ella se atemperan. Volvemos a ver la imagen del globo terráqueo, la mitad del hemisferio, y un pequeño punto que se acerca al primer plano: es Ryan, quien se distancia de la Tierra mientras su velocidad disminuye. Este breve periodo en el que todo parece indicar un retorno a la calma señala una especie de resignación por parte de la doctora, quien ante la imposibilidad de salvarse, se encamina hacia la muerte, alejándose del mundo sin ofrecer resistencia alguna. No obstante, un poco más tarde, Matt logra comunicarse y ella retoma el estado de agitación, vuelve a respirar, lo que provoca la disminución acelerada de oxígeno. Esta última reacción, por su parte, es un signo de vuelta a la vida. Su compañero le pide tranquilizarse y se dirige a rescatarla. La reunión de esta pareja contiene elementos significantes que debemos revisar.

Matt puede viajar gracias a los propulsores que mencionamos líneas arriba. Por esta razón, al momento de encontrar a Ryan choca con ella, e inmediatamente la astronauta se aferra al cuerpo de su cole-

ga. Matt le da instrucciones y bromea: “—Muy bien, ahora la voy a enganchar a mí. Sé que jamás había notado lo atractivo y sexy que soy, pero necesito que deje de mirarme y me ayude con esto. ¿Entendido?” (Cuarón, 2013). Ryan, entre gemidos y respiración agitada, acepta. Esta escena transcurre con el cuerpo de ambos frente a frente, como en una cópula. Ya enganchados, Matt le explica a su compañera que deben separarse para iniciar el camino de regreso a lo que queda de la estación espacial estadounidense, pero permanecerán atados uno a la otra mediante el cable de seguridad. Ella, nerviosa, le pide a gritos no hacerlo. Finalmente, el astronauta toma la delantera para empezar el viaje. La unión que representa el cable de seguridad adquiere ahora la noción ya mencionada de ‘maternidad’, pues parece un cordón umbilical que une a Ryan (madre) con Matt (hijo). De hecho, en varias ocasiones podemos apreciar esa imagen desde los ojos de la doctora, quien trata de tocar suavemente a su compañero a la distancia. No olvidemos ciertos detalles: la escena de su acoplamiento al momento del rescate, la broma que transcribimos hecha por Matt, los gemidos y la respiración agitada de Ryan, todo lo cual subraya la connotación referida. No es ocioso reforzar las anteriores afirmaciones con un diálogo entre ellos en una parte del viaje de regreso a la estación.

Matt: Lo hicimos bien [Bien, lo hizo muy bien]¹⁴

Ryan: Usted tampoco estuvo mal
(Cuarón, 2013).

Resulta altamente significativo que la respuesta de Ryan vaya acompañada de un gemido y de una expresión que, extrañamente, se vincula más con un sentimiento de satisfacción que de preocupación, dado el cúmulo de experiencias negativas, y en adición, porque en ese momento sufrió un tirón a causa del impulso de Matt y la unión del cable. En cuanto al breve diálogo, éste no resultaría extraño a un campo nocional perteneciente a una relación sexual. En otro orden de ideas, existen ciertos pasajes que nos remiten a la idea de procreación, y vuelven a ponernos

frente a la microestructura dicotómica abordada en el apartado anterior y en el actual. La primera escena se refiere al momento en que Ryan gira sin control cuando se aleja de la Tierra, de su lugar de origen, o en todo caso, del vientre materno que simula ser la imagen presentada del planeta, de la que ya hablamos. De hecho, más adelante, todavía unidos en su viaje de regreso a la estación estadounidense, Matt comenta la belleza del amanecer que se muestra en curso (los rayos del Sol surgen con lentitud por sobre la curvatura de la Tierra), posteriormente, interroga a su compañera acerca de su procedencia.

Matt: [escucha la misma canción a la que aludimos líneas arriba] ¿De dónde es, doctora Ryan?... Ryan, ¿de dónde es? [¿Dónde está su hogar, doctora Ryan?... Ryan, ¿dónde está su hogar?]

Ryan: ¿De dónde soy? [¿Hogar?]

Matt: Ajá. Allá abajo. En la madre tierra
(Cuarón, 2013).

Las adversas circunstancias del medio y los accidentes por los que ha atravesado la pareja acentúan la capacidad semántica del ícono terráqueo en cuanto a signo de maternidad, de lugar de pertenencia y de seguridad. Pensemos, además, que su retorno no es una certeza, lo cual abona a la connotaciones ‘separación’, de la cual se derivan ‘nada’, ‘no-vida’, ‘zozobra’ y ‘muerte’.

Las siguientes escenas que queremos analizar transcurren también durante el viaje de regreso en busca de refugio en alguna estación espacial. En determinado momento, los astronautas se cruzan con el cuerpo de Shariff. Matt le ordena a Ryan que abrace el cadáver “como si fuera su novio” (Cuarón, 2013).¹⁵ La cercanía le permite ver el rostro perforado del infortunado hombre. La doctora, agitada y horrorizada, observa una fotografía familiar que pende de una cadena atada al cuello de Shariff: el astronauta está rodeado, al parecer, por su esposa e hijo. Ryan comprende que en las condiciones actuales el cuerpo sería una

14 Entre corchetes indicaremos nuestra interpretación de las palabras de los astronautas.

15 Volvemos a encontrarnos con nociones del campo de la sexualidad como en el anterior encuentro.

pesada carga para los dos sobrevivientes, de tal forma que lo llevan a los restos del Explorer y lo aseguran a una parte de la estructura mediante el cable. Ryan y Matt buscan un acceso al transbordador. La doctora se asoma por un orificio de la nave causado por un impacto y encuentra el cadáver de una de las tripulantes. El horror y el nerviosismo vuelven a aparecer en ella. En el interior del vehículo flotan más cuerpos. Matt decide ir hacia la Estación Espacial Internacional (EEI).

Una tercera escena hace referencia a la vida monótona de Ryan. Ante una pregunta de su compañero, ella le expone su rutina diaria: va al trabajo, cumple con su larga jornada de dieciocho horas en el hospital, y por la tarde-noche vuelve a casa. Durante los dos desplazamientos escucha cualquier estación de radio en su automóvil. No hay nadie que la espere. Tenía una hija de cuatro años que murió “estúpidamente”: se resbaló en la escuela y se golpeó la cabeza. La cámara nos muestra la cara de Ryan con una expresión de admiración hacia la Tierra; posteriormente, desde su posición apreciamos el cable y a Matt.

Se acercan a la EEI. A estas alturas, la escasez de combustible en los propulsores de Matt y de oxígeno en el equipo de Ryan (dos por ciento) son signos de alerta. Su arribo es accidentado. Después de varios rebotes en la estructura, el cable que los mantiene unidos se rompe y ambos quedan a la deriva. Los pies de la doctora se atorán con los tirantes del paracaídas abierto de la estación,¹⁶ y poco a poco se deshace esa trabazón. Matt aún guarda un poco de impulso y se dirige hacia su compañera. Ella logra asirlo por uno de los extremos del cable, pero la velocidad de Matt hace que Ryan esté a punto de zafarse definitivamente de las ataduras del paracaídas, y ambos corren el riesgo de proyectarse hacia el vacío sin posibilidad de regreso por la ausencia de gravedad y la falta de combustible. El astronauta no quiere atentar contra la vida de su compañera, así que se separa de ella y quita el seguro del cable. Ante las súplicas de Ryan, Matt le ordena luchar por su vida y se aleja.

Todas estas escenas comparten un sentido similar. El rostro sin vida y fragmentado de Shariff

establece un enorme contraste, concretamente, un abismo con su imagen llena de vida en la foto. De igual forma, el rescate de su cuerpo, para después abandonarlo sujeto mediante el cable, convoca a la función de la atadura que conocemos; no obstante, en esta ocasión las connotaciones relativas a la vida quedan opacadas por la condición de Shariff. Lo mismo pasa con el encuentro de la tripulación del Explorer: el enfrentamiento de Ryan con la muerte subraya la oposición concentrada en la microestructura que hemos propuesto. Por otra parte, la rutina, y en adición, la falta de sentido en la vida de la doctora a partir de la muerte de su hija nos convocan a la misma idea abismal: nadie la espera en Tierra, no hay atadura alguna que la ligue a ese lugar. La imagen que ella admira del planeta-vientre remarca esa lejanía casi insalvable: como lugar de pertenencia y origen es una imagen remota y con signos de muerte (como el espacio).¹⁷ Ahora bien, la separación definitiva entre ella y Matt, quien se perderá en la nada, representa la misma ruptura que hubo entre ella y su hija. Recordemos que debido a su unión mediante el cable (‘cordón umbilical’) y las imágenes tomadas desde la perspectiva de Ryan establecimos entre ellos una relación madre-hijo. Entonces, las muertes de Matt, Shariff y el resto de la tripulación no tienen nada de estúpido, como piensa Ryan de la de su hija.

Notemos cómo la Tierra se ha convertido para la doctora en un espacio ambiguo: es el lugar al que debe regresar para asegurar su vida (recorrido de lectura bajo la connotación ‘maternidad’), y por otro lado, es el lugar en el que las cosas habían perdido sentido, el lugar de la muerte ‘estúpida’ (recorrido de lectura bajo la connotación ‘muerte’). Los constantes y dramáticos enfrentamientos cara a cara con la nada, con la muerte y con la vida hacen que Ryan, paulatinamente, ‘vuelva a nacer’ desde otra perspectiva y deje el pasado en el olvido. Al respecto, después de separarse de ella, Matt le dice que debe aprender a ‘soltar’, esto es, cortar los lazos que la mantenían atada al recuerdo de su hija y convencerse de su irremediable separación.

16 El desastre causado por los impactos tal vez activó el paracaídas.

17 Insistimos en las circunstancias en la que se encuentran ambos, por ello el tono un tanto fatalista.

Hasta aquí, hemos aludido a un segundo núcleo semántico no ajeno al primero.

RETORNO A LA VIDA

En su búsqueda por encontrar refugio y la nave apropiada para regresar a la Tierra, Ryan visita el Explorer (que pertenece a su país), la Estación Espacial Internacional y la Estación Espacial China, llamada Tiangong ('castillo celestial' en chino). Las dos primeras visitas, como sabemos, las hace junto con Matt. La EEI tiene una pequeña cápsula, Soyuz (que en ruso significa 'unión'), acoplada a un módulo, apropiada para trasladarse a la estación china, a unos 160 kilómetros de distancia. Ya sin su compañero, Ryan sigue las instrucciones que éste aún puede comunicarle por radio mientras se aleja. La doctora le promete rescatarlo. Empieza a respirar dióxido de carbono y está al borde de perder el sentido, pues se le ha agotado el oxígeno. Con grandes dificultades se interna en la estación. Activa el oxígeno de la nave y contiene la respiración por unos segundos para, al quitarse el casco, dar un gran respiro agitadamente (muerte y vuelta a la vida). Al deshacerse del traje espacial, a causa de la baja gravedad, flota y realiza movimientos lentos con cierta gracia teatral-dancística, hasta culminar en posición fetal. De hecho, unos cables de la nave se juxtaponen a la altura del vientre de la doctora. Esa imagen se congela por algunos segundos.

Posteriormente, empieza a buscar el módulo, pero una explosión interna se cruza en su camino. Toma un extintor y lo activa con el fin de contrarrestar el fuego. La fuerza con la que sale el polvo del tanque la impulsa hacia atrás y se golpea en la parte trasera de la cabeza. El impacto le provoca un ligero desmayo. Podemos pensar que se encuentra en una situación similar al accidente de su hija (no olvidemos que falleció a causa de un golpe en la cabeza). Al recuperarse, continúa con su camino (muerte y vuelta a la vida). Ya en la cápsula trata de desacoplar el módulo del resto de la estación, a pesar de que todo (instructivos y controles) está en ruso. Una vez separada, enfrenta otra dificultad: el módulo está unido a un enorme paracaídas

desplegado que cubre gran parte de la estación. Ryan debe salir de la cápsula para separar el paracaídas.

En el exterior empiezan a llegar trozos metálicos de la reacción en cadena causada por la destrucción del satélite ruso del principio del filme. Algunos de ellos se impactan en el módulo y provocan su desplazamiento sin control; con esfuerzo, la doctora logra internarse de nuevo en la cápsula. Orienta la nave hacia la estación china, pero un poco después una alarma le indica que el combustible se ha agotado. Ryan, desesperada, trata de comunicarse con Houston. De pronto, establece contacto con un hombre, pero la diferencia de lenguas provoca un diálogo incoherente. Al parecer, el hombre vive en el Polo Norte.¹⁸ Él está con una niña de brazos. A lo lejos se oye el aullido de algunos perros esquimales. Los balbuceos de la niña y el aullido de los perros son señales con una carga muy significativa para Ryan: constituyen una lejana conexión con la Tierra, con la vida. Poco a poco, ella se rinde: cierra la válvula de oxígeno y se dispone a morir. El clima fuera de la cápsula y dentro de ella es muy frío. Bajo los efectos del marasmo causado por la falta de oxígeno, sufre la siguiente alucinación: Matt está de regreso, se interna en la cápsula e instruye a Ryan para utilizar el combustible de reserva, que sirve para el despegue o el aterrizaje. La astronauta, desorientada y adormecida, le informa que ya no es posible hacer algo. Matt le replica:

Matt: ¿Quieres volver o quedarte aquí?... Te entiendo, aquí es agradable... Puedes desactivar todos los sistemas, apagar todas las luces, cerrar los ojos y desconectarte de todos. Aquí arriba nadie puede hacerte daño. Estás a salvo. ¿Qué caso tiene seguir adelante? ¿Qué caso tiene vivir? Tu hija murió. No hay nada más duro que eso. Aun así, lo que importa es qué harás ahora. Si decides irte, tienes que seguir adelante. Siéntate, disfruta el viaje. Debes poner los dos pies en la Tierra y comenzar a vivir.

Ryan: ¿Cómo llegaste aquí?

18 El origen del filme en cuestión se dio a partir de un cortometraje del hermano de Alfonso Cuarón. El corto transcurre en el Polo Norte. Un hombre está usando una radio de baja frecuencia y establece contacto con una mujer de habla inglesa (quien, en *Gravedad*, será Ryan). El diálogo incoherente entre ambos se usará en la escena que estamos abordando.

Matt: Te digo que es una gran historia... ¿Ryan?

Ryan: ¿Qué?

Matt: Es hora de volver a casa

(Cuarón, 2013).

Al término del diálogo, Ryan se recupera poco a poco (de la posible muerte vuelve a la vida). Con ánimo, activa de nueva cuenta el oxígeno dentro de la cápsula, enciende los controles y conduce hacia la estación china. Establece un monólogo en el que le pide a Matt, dondequiera que se encuentre, decirle a su hija (a su espíritu) que la ama, que está orgullosa de ella y que no se dará por vencida. Ya cerca de la estación desacopla la cápsula del módulo. Como la pequeña nave está diseñada para aterrizar, no podrá hacerlo en la estación china. Por tanto, Ryan debe salir al espacio e impulsarse con un extintor hacia su objetivo. Antes de hacerlo, expresa: "No conduciré más. Vámonos a casa" (Cuarón, 2013). No sin dificultades y siempre con la respiración agitada y gemidos, logra arribar a la estación que ya está en dirección a la Tierra.

Como ya hicimos alusión, cuando Matt está a punto de separarse para siempre de Ryan, éste le replica que tiene que aprender a separarse de las cosas. El astronauta se refiere a que la mujer debe dejar atrás el recuerdo lúgubre de su hija y reordenar su vida en torno a una visión positiva. Por ello es que dice: "No conduciré más. Vámonos a casa". Esto implica una nueva perspectiva, establecer nuevos lazos entre ella y su hija, que el viaje de ida y regreso a su trabajo no sea, de modo alguno, un proceso monótono, etc. Ya dentro del complejo, por la velocidad lograda gracias a la atracción gravitacional toda la estructura vibra. El contacto con la atmósfera produce un calentamiento progresivo en todo el conjunto espacial. Diversos fragmentos metálicos de la explosión inicial se cruzan e impactan la nave en algunos puntos. La astronauta busca la cápsula china Shenzhou ('nave divina' en chino), la localiza y se dispone a desacoplarla del resto. En algún momento, cuando el contacto con la atmósfera terrestre es más profundo, la estación se divide en pedazos, los cuales acompañan a la cápsula en la que viaja Ryan. Una toma panorámica muestra esos trozos que dejan una larga estela de humo tras

de sí; todo el conjunto tiene como fondo un sector de la Tierra. La imagen se asemeja a un grupo de espermatozoides que trata de fecundar un enorme óvulo.

Antes de acuatizar en un lago, un gran paracaídas se desprende del Shenzhou para amortiguar la caída. La comunicación por radio desde Houston se restablece. Una voz le pide a la doctora que se identifique, pues los radares han detectado su ingreso del espacio. Un equipo de rescate, por lo tanto, se dirigirá hacia donde ella está. Ryan nunca responde. La voz informa que el cielo en el Medio Oeste está despejado. Ya en la superficie, el paracaídas pierde forma paulatinamente y se precipita hacia el fondo. La astronauta abre la escotilla para salir, pero entra una gran cantidad de agua en la cabina. En consecuencia, la nave se hunde y toca el lecho del lago. Desde esa posición, el paracaídas se asemeja a una gran placenta. La mujer sale, pero el peso del traje espacial no le permite moverse con libertad, así que se deshace de él. Ascende a la superficie en medio de un panorama con un toque primitivo: algas marinas, agua revuelta y un par de ranas cruzan por el primer plano. Ryan da una gran bocanada de aire en el instante de salir a la superficie. Nada hacia la orilla mientras se escucha el zumbido de un insecto. La escena siguiente reafirmará lo dicho acerca del panorama primitivo y las nociones de volver a la vida o renacer. La doctora llega a la orilla entre gemidos. Toma un puñado de tierra húmeda, la comprime y sonríe. Con muchas dificultades, repta y trata de incorporarse; ríe a causa de lo ridículo de la situación y exclama '¡No!', en señal de incredulidad. Cuando logra ponerse de pie se dispone, torpemente, a dar el primer paso. Durante este proceso, la música de fondo, de un tono triunfal, asciende. Ryan mira hacia el cielo, sonríe, gime y abre los brazos. Vacilante, se aleja. La película termina.

En nuestro recorrido hemos mencionado cuatro escenas en las que la protagonista pasa a un estado de suspensión de la vida: después de que se desprende del brazo mecánico deja de gemir y queda a la deriva, al internarse en la EEI, cuando se golpea la cabeza dentro de esta misma estación, al momento en que su actitud de lucha por retornar a Tierra dentro de la cápsula Soyuz se vuelve negativa. En cada uno de

los cuatro instantes, ella reanuda sus acciones con agitación y denuedo, pero es en el último, debido a la remembranza o sueño que tiene de Matt, en el que su esfuerzo por seguir viviendo es mayor. De hecho, ya dentro de la cápsula Shenzhu y próxima a desacoplarse del resto del complejo chino, dice con firmeza: “Será un gran viaje. Estoy lista” (Cuarón, 2013).

El regreso a la Tierra, como ya hemos referido, presenta una serie de imágenes en la que detectamos un sistema nocional referente al renacer o al regreso a la vida: los fragmentos metálicos que asemejan ser espermatozoides, el ambiente primitivo del lago, el gran paraídas-placenta, la cápsula como vientre materno, y las dificultades por las que pasa Ryan para incorporarse, reptar y volver a caminar. La posición fetal que adoptó en el Soyuz y los cables como un gran cordón umbilical indican el inicio de una etapa de germinación que culmina con los procesos evolutivos de nacimiento, gateo e incorporación. En contraste con el espacio exterior, ahora la Tierra vuelve a ser el lugar de la vida, muy a pesar de los sentimientos negativos que experimentara Ryan por la pérdida de su hija. Los deseos de regresar, el significado del cable, los actos sexuales simulados, los nombres de las cápsulas-vientre, la microestructura dialéctica, los tres núcleos semánticos presentados, los reiterados procesos de morir y volver a la vida, las representaciones de fecundación, la etapa embrionaria, el propio retorno a la Tierra y evolución son evidencias que nos permiten encontrar la presencia de una propuesta que indica un retorno a la vida, a lo humano, y que se opone al complejo ambiente científico-tecnológico que envuelve gran parte de la diégesis de la película.

CONCLUSIONES

No son pocas las propuestas (filosóficas, religiosas, psicológicas o artísticas) que se inclinan por creer en la existencia de un lugar edénico o primigenio al que el ser humano habrá de volver después de la muerte, espacio del que fue expulsado violentamente en los inicios del tiempo: el Paraíso Terrenal, el *Topos Uranos platónico*, el seno de los dioses y diosas creadores, las profundidades terrestres, etc. Los anhelos por llevar

una vida diferente a la que se experimenta han llevado a trazar las líneas de varios proyectos ideales. La Tierra y lo humano, entendidos como imperfectos, son el lado opuesto de muchos de esos espacios míticos. Otros proyectos quizá más tangibles no se han construido para realizarse en otros lugares diferentes a los terrenales. La Modernidad, basada en la idea de que la ciencia y la tecnología harían más cómoda la vida, se erigió como un paradigma, una utopía que resolvería las diferencias sociales en un futuro; no obstante, hay un cúmulo de ejemplos que plantean lo contrario.

Gracias a la aplicación de núcleos semánticos para analizar el filme *Gravedad*, pudimos encontrar los elementos básicos de esa oposición entre lo humano y lo científico-tecnológico. Gran parte del ambiente en el que se desarrolla nuestro texto fílmico contiene una serie de códigos de este último ámbito. Aunque compleja, la misión de los astronautas parece ser una actividad normal dentro de la esfera de conocimiento o campo semántico de la navegación espacial al que pertenecen. Por ello, como hemos dicho, la diégesis comprende un número considerable de signos especializados (lingüísticos y visuales). Otros de orden más subjetivo (la canción que escucha Matt; los sentimientos y recuerdos de Ryan; su alucinación; las representaciones maternas, sensoriales y sexuales; etc.) complementan la relación de hechos. Poco a poco, el lado humano va ganando terreno al científico-técnico hasta que logra ser el punto focal en el desenlace.

En el agua del lago al momento de acuatizar, Ryan abre la escotilla de la cápsula-vientre para salir a la superficie y se deshace del traje espacial, pues le representan un peso y un estorbo notables. De esta forma, se aleja del mundo artificial para adentrarse en un ambiente natural, primitivo, con asideros, con lazos más sólidos, con ausencia de la zozobra que experimentó fuera de su ‘hogar’ (la madre tierra). Los gestos (representaciones sensoriales) que expresa Ryan al oprimir un puño de tierra húmeda, la seguridad que le ofrece el suelo para reptar, y posteriormente, dar sus primeros y titubeantes pasos, además del goce que exhibe (sentimientos) al estar de nuevo en su lugar de origen,

nos hablan de la certeza que la mujer experimenta. Esa fugaz y drástica metamorfosis indica lo que hemos nombrado como el retorno a lo humano, a la vida: el rompimiento de lo que Fromm (1981) llama los lazos primarios, para encontrarse con un camino y una vida nuevos. Si seguimos al pensador judío-alemán, durante las etapas prenatal y de la niñez el ser humano mantiene ciertos 'vínculos primarios' con su madre, situación que limita su propia independencia, pero también aumenta su seguridad. Poco a poco, el individuo abandona esos lazos para 'salir' a la vida y ejercer su libertad de acción. De esta manera, hay una íntima correspondencia inversamente proporcional entre seguridad y libertad: a mayor seguridad, menor libertad, y viceversa, todo lo cual plantea como resultante la perspectiva de un rumbo inédito en la vida del ser humano.

En el espacio, Ryan rompe con esos vínculos primarios (abandona a la 'madre tierra'), exhibe su libertad de hacer; no obstante, conserva un lazo estrecho con el recuerdo de su hija, que bien podrían representar, de nueva cuenta, un vínculo primario. Bajo las circunstancias propias de la expedición extraterrestre, en varios momentos la doctora recrea esos lazos al mantenerse unida por medio del cable con Matt. Rompe y rehace varias veces ataduras con la vida y con la muerte. Finalmente, todavía en el espacio, después de renacer en la última cápsula se ase con fuerza a los lazos que le ofrecen una renovada oportunidad de ser, de empezar. Su regreso a la Tierra es una especie de alegoría que representa esa reconexión con los vínculos primarios para, posteriormente, romperlos y hacerse de los secundarios al salir de la cápsula. No debemos dejar pasar el subtítulo del texto fílmico: "No te sueltes" [*"Don't let go"*, "No (lo/te) dejes ir"], cuyo significado, en adición, cubrirá gran parte del texto fílmico.

Podemos decir que detrás del aspecto formal de ese retorno a la Tierra se halla un rechazo a la racionalidad instrumental. Dicho planteamiento lógico coloca aspectos materiales (técnicos, científicos, positivistas, etc.) por sobre los subjetivos y más cercanos a lo humano (sentimientos, creencias, cultura, etc.). La estructura temporal de la razón instrumental se

finca en el futuro y, por tanto, en el progreso; a contracorriente, el retorno a lo humano parte de un punto cero o germinal en la humanidad, lo cual indica un dramático retroceso. El ambiente primitivo del lago en el filme nos remite a ese tiempo-origen. Con base en el progreso, en el futuro se establecen la perfección y la liberación¹⁹ (individualismo) del ser humano; en el pasado se encuentran la imperfección, la barbarie y la dependencia (el comunitarismo) del hombre con sus semejantes. Desde esta misma perspectiva, el pasado es algo obsoleto, atávico y decadente.

La crítica al avance científico-tecnológico no es privativa de nuestro siglo, no obstante, las crisis bélicas del siglo XX en varias naciones del mundo colocaron en el centro de la discusión las ansias de algunos grupos sociales por el desarrollo. Leo Strauss expone parte de esa crítica. Su tono religioso nos muestra una visión mítica del retorno al origen humano.

Parecería que el progreso nos ha llevado al borde de un abismo y que, en consecuencia, es necesario considerar otras alternativas; por ejemplo, detenernos donde estamos o bien, si fuera posible, retornar. «Retorno» es la traducción de la palabra hebrea *t'shuvah*. *T'shuvah* tiene un significado común y un significado enfático. Este último se vierte al inglés como «arrepentimiento». El arrepentimiento es retorno, el regreso del mal camino al bueno. Esto implica que una vez estuvimos en el buen camino, antes de emprender el mal camino (2007: 317).

La misión que el equipo realiza en el espacio exterior significa ese dominio que hace que el ser humano cosifique lo otro con miras a una vida más confortable, eficiente: un alejarse, un desprenderse de lo que le proporciona su esencia, su humanidad. El encuentro con la muerte y la nada provoca que Ryan reflexione sobre sí misma, se adentre en ella y valore la vida. La muerte de su hija, en consecuencia, no fue un hecho 'estúpido' ni infructuoso; en todo caso fue elemental,

19 No tenemos suficientes evidencias, pero pensamos que al emerger del lago, Ryan logra una cierta independencia, sin embargo, por el abandono del mundo científico-tecnológico que apreciamos no debería pertenecer al campo del individualismo a ultranza.

digamos, una muerte 'sencilla', pero capaz de trascender y ser motivo de aliento para la mujer. El retorno a la Tierra permite que ella encuentre en la vida un sentido primitivo, primigenio y humano: un retomar los lazos secundarios después de renacer, como ya hicimos mención. En Ryan eso humano es el morir, el nacer, el ser mujer, el estar preñada, el ser madre, el estar ligada (física y sentimentalmente) a otro ser, y básicamente, volver al origen.



S/t (2008). Cerámica a alta temperatura: José Luis Franco.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.



"Luna llena" (2007). Cerámica a alta temperatura: José Luis Franco.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.

REFERENCIAS

- Cuarón, Alfonso (dir.) (2013), *Gravedad*, cinta cinematográfica, Londres, Warner Bros., Heyday Films, Reality Media.
- Eco, Umberto (1999), *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen.
- Fromm, Erich (1981), *El miedo a la libertad*, Barcelona, Paidós.
- Strauss, Leo (2007), *El renacimiento del racionalismo político clásico*, Buenos Aires, Amorrortu.

ARTURO MORALES CAMPOS. Profesor e investigador de tiempo completo adscrito a la Facultad de Letras de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México.