

La temporalidad como redención en la trilogía de Alejandro González Iñárritu: *Amores Perros*, *21 Gramos* y *Babel*

por Rafael García Pavón

Resumen: Autores como Tarkovski en su obra *Esculpir en el tiempo* o Stanley Cavell en *The World Viewed* e inclusive Gilles Deleuze han planteado que la fuerza del cine como arte se encuentra en recuperar el tiempo perdido; lo cual hace alusión a que es posible por medio de la experiencia de la temporalidad cinematográfica recuperar un sentido no fijado por los hechos que constituyen el pasado y en ese sentido reduplicar las formas del devenir que abren el pasado de la propia existencia a la posibilidad de creer en un porvenir de nuevo, de tal forma que el pasado se mueve. En otras palabras la temporalidad comprendida en la temporalidad cinematográfica tiene un sentido de redención. Este sentido del devenir temporal se explorará en este trabajo en su relación con las películas de Alejandro González Iñárritu, del modo en que el pensador danés Søren A. Kierkegaard lo ha planteado en su filosofía de la existencia en la cual la temporalidad se entiende como el acontecer del devenir que relaciona el espíritu en el tiempo por las condiciones de la libertad humana. Este modo de comprender la temporalidad alude a diversas categorías y modos de ser humanos que se representan en los filmes *Amores perros*, *21 gramos* y *Babel*. En la primera como instante, la segunda como repetición y la tercera como hospitalidad incondicional, que desde diversos recursos representan un tiempo no cronológico.

Palabras Clave: temporalidad, redención, instante, libertad, angustia.

Abstract: Critics such as Tarkovsky in *Sculpting Time*, Stanley Cavell in *The World Viewed* and even Gilles Deleuze have argued that the impact of cinema lies in the recuperation of lost time, which suggests that the experience of cinematic temporality allows for recovering a sense not fixed by the events that constitute the past, and thus, to duplicate the paths to the future opened up by the (our) past and the possibility of believing once again in the future, which ultimately implies that the past moves. In other words, cinematic temporality allows for a sense of redemption. Søren A. Kierkegaard's philosophical approach to the relationship between existence, the soul and the conditions of human freedom will be explored in Alejandro González Iñárritu's films. Different modes of temporality: as instant, repetition, and unconditional hospitality, stress the non-chronological nature of time depicted in *Amores perros*, *21 gramos* and *Babel* respectively.

Keywords: temporality, redemption, instant, freedom, anxiety.

Introducción

La trilogía o tríptico cinematográfico -como le ha llamado Juan Pellicer (2010)- del director mexicano Alejandro González Iñárritu: *Amores Perros* (2000), *21 Gramos* (2003) y *Babel* (2006) ha sido considerada como ícono de las obras de artistas desterritorializados que desde una identidad y herencia de una historia y cultura latinoamericana fragmentada, que oculta su rostro en el tiempo y que ha perdido un sentido de un referente original, propone una visión fílmica en la cual la estructura multiprotagonica y la fragmentación de la línea cronológica del tiempo, le permitan presentar una visión filosófica de “la intensidad y la inevitabilidad atemporal de las emociones y pasiones humanas” (Deleyto y del Mar Azcona, 2010, pos.118).

¿Por qué puede lograr esta visión filosófica el cine? Tanto para Tarkovski como para Iñárritu la representación de la temporalidad es el elemento crucial, en forma y contenido, porque el potencial artístico del cine es recuperar el tiempo perdido (Tarkovski, 1997: 84) pues como el mismo Deleyto ha dicho, para “Iñárritu el tiempo tiene un lugar central en sus preocupaciones mediante la combinación del potencial del cine como una máquina del tiempo (Christie 33) con la flexibilidad y capacidad de la manipulación temporal del filme multiprotagonico” (Deleyto y del Mar Azcona, 2010: 23, pos. 548).¹

Desde nuestra perspectiva los filmes de Iñárritu se pueden comprender como modos de filosofía-cinematográfica (*Cinematic philosophy*) o pensamiento-cinematográfico (*Cinematic-thinking*) como le han llamado Thomas Wartenberg (2011) y Robert Sinnerbrink (2011). La propuesta de este trabajo es que el sentido filosófico de la temporalidad representada en este tríptico es la redención, en términos de recuperar las posibilidades mismas que le permiten

¹ La edición usada del libro de Celestino Deleyto y María del Mar Azcona es de la versión en Kindle para iPhone 5, por lo cual se han puesto los números de página así como la posición que ocupa en el dispositivo utilizado. La traducción de las citas es propia.

a una persona devenir en el tiempo mediante su conciencia y su libertad, al llevar un acto de creer que es posible un sentido en la tensión entre memoria y esperanza. Podríamos decir, un creer en la temporalidad, como dice el mismo Iñárritu: “en mis películas siempre he tratado de encontrar redención, una suerte de evolución en una dirección diferente, el logro de una cierta pureza, viniendo del otro lado con una luminosidad que no estaba ahí antes” (Deleyto y del Mar Azcona: 25, pos. 2237).

Haremos una interpretación del modo en que la temporalidad se representa en los personajes de cada filme como redención: en *Amores Perros* la temporalidad y la redención como instante, en *21 gramos* la temporalidad y la redención como repetición y en *Babel*, la temporalidad y la redención como hospitalidad o compasión universal, comprendida desde la idea de temporalidad de Søren A. Kierkegaard, quien plantea la temporalidad como el sentido moral y espiritual de la existencia de cada individuo como redención en consonancia con Iñárritu y Tarkovski.

Temporalidad, redención y cine

Una de las cuestiones de las que tenemos mucho que aprender, es como diría Tarkovski (2011: 68) la del tiempo, porque tiene un sentido moral y espiritual, ya que no se refiere solo a la secuencia de un movimiento, a su medida o a su plazo establecido sino a cómo llegamos a ser una unidad de sentido, a lo cual hemos llamado temporalidad. La temporalidad no es un modo de concebir el tiempo, sino la síntesis que se da en tiempo presente entre el pasado que puedo hacer presente con la memoria y el futuro que puedo hacer presente con la elección, la esperanza o porvenir, por lo que su representación no puede ser cronológica.

Esta tensión entre memoria y esperanza, podría interpretarse desde el pensamiento del filósofo danés Søren A. Kierkegaard para el cual la existencia

humana es un devenir sí mismo, un llegar a ser sí mismo. El sí mismo de una persona está concebido en el pensamiento de Kierkegaard (2007: 90) como una síntesis entre finitud e infinitud, necesidad y posibilidad, inmediatez y mediatez, cuerpo y alma, conciencia y libertad, eternidad y tiempo. La síntesis está dada de forma ontológica pero no realizada de forma moral, por lo cual el resultado de esta realización se dará en el tiempo y esto será la temporalidad, la cual consiste de un doble movimiento que representa la libertad. El cine tiene como potencial ponernos en la situación de llevar a cabo este doble movimiento rompiendo toda estructura cronológica del tiempo.

En el primer movimiento, reflexivo, de conciencia de sí, cada individuo se reconoce en su propia condición contradictoria y con su capacidad de deliberar, imaginar y fantasear, proyectándose en un mundo posible. La propia actividad de la conciencia nos pone en esa certeza contradictoria entre ya ser algo determinado y situado en el mundo, y a la vez proyectarnos en un mundo fuera de este tiempo y espacio, pero posible en otro tipo de tiempo, lo cual produce angustia. Es un momento de ambigüedad en el cual nos vemos atraídos hacia un horizonte de posibilidades, que puede variar desde una indeterminación total hasta horizontes específicos, pero al fin y al cabo, algo que no existe por naturaleza, por necesidad o dependiente de alguna de las condiciones preexistentes en el mundo y en los individuos. Por ello la angustia es la primera forma en que experimentamos la temporalidad, como dice Kierkegaard: “la angustia entraña siempre una reflexión sobre la temporalidad. Porque no puedo sentirme angustiado a causa del presente, sino sólo de lo que ya ha pasado y de lo que va a venir” (Kierkegaard, 1998: 34).

Con la angustia del pasado nos percatamos que lo que somos proviene de un devenir cuyo origen desconocemos, lo cual nos hace sentir pena, como esa forma de sabernos posibilidad incluso en nuestro mismo origen, y también cuando se ve en el pasado una nueva posibilidad en el futuro. En cuanto al futuro mismo, éste siempre aparece como una posibilidad que en sí es

imposible, porque no tiene ninguna necesidad de existir. Por lo cual la angustia en cuanto incertidumbre es hacerme ver que la determinación de mi propia existencia como síntesis de lo eterno y lo temporal no reside totalmente en mis manos sino en la revelación de la acción, además de ser intransferible (Kierkegaard, 1997b).

Este es el momento en el cual se plantea la necesidad del segundo movimiento, que no por ello se realiza necesariamente, porque es la elección en tiempo y espacio concreto de un camino de vida con el cual el individuo se compromete, eligiéndose a sí mismo con pasión, porque cree que es posible la realización de la síntesis. Es un acto de confianza en sí, y de espera de sí, simultáneamente, en la revelación de la acción. Es este acto de razón y fe con los que se constituye la libertad y por tanto la temporalidad como instante eterno; como un momento en el tiempo que tiene una relevancia para todos los tiempos, dejando huella en la memoria y haciendo presente un porvenir (Kierkegaard, 2007: 163).

De este modo sólo hay una opción a elegir con dos caminos: o elegimos ser la síntesis o elegimos no serlo, en el primer caso tenemos temporalidad y en el segundo la perdemos, pero mientras estemos en el tiempo hay posibilidad de perderla o de recuperarla. En este sentido, la temporalidad es una responsabilidad de ser sí mismo, no en cuanto egoísmo, sino en cuanto a un acto simultáneo de reconocer lo que una persona ha sido y abrirse a las posibilidades futuras de eso ya sido, en un acto de confianza y espera ante lo posible; este paso de lo posible a su realización, no en cuanto opción concreta, sino en cuanto que elijo vincular aquello de lo que tengo certeza con lo que aún desconozco, es un elegirse a sí mismo, o más bien, es recibirse a sí mismo, pero si no se elige, no se recibe (Kierkegaard, 1997b: 165).

La temporalidad es así un triple presente por medio de la libertad, entendida no como elegir una opción u otra, sino como elegir querer creer que es posible la

síntesis en el instante o no, como nos dice Kierkegaard: “Si no existe el instante, entonces lo eterno viene avanzando por detrás como lo pasado. (...) en cambio si se da positivamente el instante, aunque sólo sea como *discrimen*, entonces lo futuro es lo eterno. Por fin, si se da positivamente el instante, entonces hay eternidad, y también hay futuro, el cual vuelve otra vez como el pasado” (Kierkegaard, 2007: 165-166).

No tener tiempo sería no llevar a cabo la síntesis, no querer ser libertad, quedándose en un pasado o un futuro abstracto, o como dice en *El más desgraciado* (1998b), ya sea porque vive en un pasado que en realidad debieran ser posibilidades, o en un futuro que en realidad ya es pasado, es decir, vivir en recuerdos de una realidad no presente de verdad en la memoria, o vivir de esperanzas de un futuro, que son hechos ya consumados (Kierkegaard, 1998b: 134).

Otra forma de perderla es pretender una vida meramente estética, en la cual elegimos ser determinados solo por la inmediatez de las condiciones del mundo, no tener posibilidades y ser determinados por la fuerza del pasado. O al contrario, optar por una vida ética en sentido formal, determinado por los principios, mundos fantásticos, que la razón quiere imponer al mundo fáctico, creyéndose fundamento del mismo. En los filmes de Iñárritu gran parte del sufrimiento y pena de los personajes es por quedarse en uno de estos extremos. Pérdidas que Kierkegaard (1997b) llama desesperación, porque son formas de perder toda esperanza de ser, ya sea porque no siento las fuerzas para realizarlo, o porque me obstino en ser un invento de mí mismo que no tiene las condiciones de mi propio ser, por lo que la desesperación es una negación de la temporalidad.

Recuperar la temporalidad, sería recuperar la libertad, y la redención sería poder devenir de nuevo. La redención es posible en la medida en que hay condiciones para repetir las condiciones de devenir del individuo en síntesis o

en la negación de su síntesis, es decir que el pasado no sea una necesidad. De otro modo una culpa o pena pasadas serían cargas que nos imposibilitarían para siempre la posibilidad de una reconciliación con la propia existencia. Pero lo fascinante del planteamiento de Kierkegaard, de Tarkovski y de Iñárritu, es que el pasado se puede mover, que la temporalidad no es una relación en la que lo real por serlo sea más necesario que el futuro y que el pasado por serlo sea más necesario que el futuro, sino que son igualmente posibles. Este es el sentido mismo de la temporalidad como redención, el que las características del devenir y la temporalidad con las cuales el cine opera y que representa, pueden hacer posible a los personajes y al espectador en forma conjunta, repetir esas condiciones en las cuales se dé un horizonte de redención.

Esto es lo que Kierkegaard en su texto de *Migajas filosóficas* (1997a) nos expone en el capítulo intitulado “Interludio”. El devenir es el cambio por el cual una posibilidad se hace realidad, pero no en sentido ontológico, sino en cuanto esa realidad se cualifica en su posición en el tiempo. En ese sentido todo devenir se da por una causa libre, que al acontecer y ser presente, se convierte en pasado (Kierkegaard, 1997a: 85).

El pasado por lo tanto no es algo necesario, sino que contiene en sí mismo una duplicidad con el tiempo (Kierkegaard, 1997a), en el cual al ser pasado al mismo tiempo es un hecho cierto, un “así”, pero por otro lado contiene la incertidumbre de su “cómo” fue posible que aconteciera. En general tendemos a pensar el pasado en relación al hecho, cuando su verdadera comprensión está en el “cómo” fue posible que aconteciera, esto es en el horizonte de posibilidades que se determinaron en ese hecho en relación a las causas libres.

Concebir el pasado, convertirlo en histórico, en temporalidad, sería comprenderlo en su devenir, pero para ello hay que hacer un acto de creer que ha devenido, porque ante el hecho no se duda de su “así”, porque eso se ve,

pero al percatarnos de su “cómo fue posible”, inclusive si hubiera sido un hecho en el que estuvimos involucrados personalmente de forma inmediata, produce la admiración de “cómo” fue posible que fuera, y nos conectamos con su causa libre. En este acto de creer en el pasado, el devenir se repite en quien lo llega a creer, porque invierte esta duplicidad con el tiempo, le da certeza al acto de haber acontecido libremente, e incertidumbre a su hecho, no porque el hecho cambie, sino porque se hace posible que pueda relacionarse con él de otra manera. Como nos dice Kierkegaard: “Sólo en esta contradicción de certeza e incertidumbre, que es el *discrimen* de lo devenido y en ese sentido de lo pasado, ha de ser comprendido el pasado” (Kierkegaard, 1997a, pp. 86-87).

En otras palabras, si bien lo acontecido excluye la posibilidad de cambio, en cierto sentido no excluye todo cambio, lo que hace posible que al relacionarnos con lo pasado en sentido histórico, éste cobre la forma de un presente que puede devenir de otra forma en el propio presente y formar parte de la propia historia. Este es el sentido profundo de recuperar el tiempo perdido, el sentido de la temporalidad como redención, que en su propia dialéctica interna contiene la posibilidad de recuperar el comienzo de quien en algún momento haya elegido mal (Kierkegaard, 1997a: 90).

El pasado se mueve, y es en este movimiento que la redención es posible, y sólo se puede mover si la temporalidad no tiene un sentido cronológico porque requiere poder experimentar como simultaneidad y como fragmentos el paso del tiempo, como esa tensión entre necesidad y libertad. En cambio en el tiempo cronológico parecería que todo cabe dentro de un proceso lógico que se explica a sí mismo. Además requiere poder tener la experiencia presente de la repetición del devenir mismo como esa relación dialéctica entre libertad y circunstancia, incertidumbre y certidumbre. En esta doble ilusión del movimiento y el tiempo presente reside la fuerza del cine para la comprensión del devenir humano como temporalidad.

La temporalidad como redención en *Amores Perros*, *21 Gramos* y *Babel*

Desde un punto de vista temático Alejandro González Iñárritu, en la entrevista que otorga a Juan Pellicer (2010), define sus películas como una trilogía, pero Pellicer la llama tríptico por los elementos comunes desde la perspectiva del montaje. Desde nuestra perspectiva, además de las semejanzas temáticas, y de las del montaje, en los tres filmes la temporalidad aparece como redención, aunque con un sentido específico, tanto temática como estructuralmente, en cada filme. Al mismo tiempo cada filme, a su manera, representa este sentido de la temporalidad, por lo que nos atreveríamos a decir que son un caleidoscopio de la temporalidad humana.

En general las tres películas utilizan elementos comunes, entre otros aspectos, en cuanto a los personajes, al evento que detona el drama, a la narración, a la no cronología del tiempo de lo narrado, y a los finales abiertos en los cuales todo lo devenido como recuerdo del pasado y esperado en futuro adquiere una convergencia de plenitud de sentido, que en tiempo presente es la redención.

Lo común en los tres filmes es que el tiempo, la temporalidad y su propio sentido rompen con el modo lineal y cronológico de diversas formas, como nos dice Deleyto: “en términos temporales, cada filme transmite significados culturales y sociales de modos específicos, desde el realce de la simultaneidad hasta la aleatorización del tiempo y la expansión de nuestro sentido de la cronología” (Deleyto y del Mar Azcona, 2010: pos.114). En consecuencia, la unidad entre las historias, los tiempos, las fronteras y el espectador será la misma temporalidad utilizando diversos recursos con sentidos específicos, al punto de llegar a lo que Nariman Skakov (2012: 4), siguiendo a Deleuze, ha llamado “tiempo crónico no-cronológico” por el cual se revela que el cine puede organizar la experiencia del tiempo en modos que no son empíricos, abriendo el camino a un sentido moral y espiritual, en el caso de nuestra interpretación a la redención.

Este sentido de la temporalidad es lo que para Ilñarritu rebasa y trasciende todas las fronteras que se imponen como ideologías y que unifican en un sentimiento de compasión universal a los seres humanos. Como en Kierkegaard, la temporalidad se representa no solo en su sentido no cronológico, sino en las afecciones que produce en los personajes, de tal forma que el énfasis en la simultaneidad (según Deleyto, 2010: 23, pos. 553), nos muestra que el tiempo afecta a los personajes y al sentido en que los espectadores comprenden las historias, por lo cual analizaremos desde esta visión la idea del devenir y la temporalidad para comprender al mismo tiempo la temporalidad de cada filme desde estas perspectivas: *Amores Perros* como instante, *21 Gramos* como repetición y *Babel* como hospitalidad incondicional.

1. *Amores Perros*: Temporalidad y Redención como instante



En *Amores Perros* hay tres historias en las cuales se enfatiza la simultaneidad del devenir, a pesar de las diferencias de clases sociales, edades e historias, de modo que la temporalidad sea el elemento que las une más allá de sus propias fronteras y con la cual tomamos contacto como espectadores. Para ello

se vale de tres recursos: primero, un solo evento -el choque de Octavio (Gael García Bernal) con el auto de Valeria (Goya Toledo) en presencia del Chivo (Emilio Echevarría)- que se repite al principio y al final de cada historia y alrededor del cual las mismas cobran el cambio de su arco dramático, aunque entre sí no se relacionen. Para la historia de Octavio este evento es el punto de llegada, para Valeria el punto de partida y para el Chivo el de llegada y partida, de tal forma que el evento es el punto central para interpretar el devenir de cada uno. Segundo, en la narración de cada historia aparecen signos de las otras historias, dando la pauta de que todas ocurren en el mismo tiempo lineal general. Tercero, estos signos que aparecen en segundo plano en la narración y en primer plano de cada uno de los personajes, reafirman que las historias se suceden simultáneamente en tiempo real.

El evento del choque se puede considerar como la representación misma de la temporalidad del filme, como la imagen del instante eterno de Kierkegaard. Su carácter de instante tiene que ver con el modo en que se manipula su duración y su modo de manifestarse, por lo que no se limita solo a su ocurrir, sino al efecto afectivo de su ocurrir, y a la manera en que modifica nuestra memoria y nuestra expectativa al momento de su acontecer, ya que se repite con duración modificada. Es decir, el ser instante no es simplemente ser un momento que puede pasar tan desapercibido como cualquier evento frente a nuestros ojos. Al contrario, no sólo llama nuestra atención, sino que hace que nos concentremos en su acontecer con tal intensidad que quede claro su carácter de irremediable en cuanto hecho, quedando abierto su carácter de las posibilidades que le dieron origen y los modos en que afectaron las vidas que de manera fortuita se encontraban en ese momento.

Por otro lado su carácter de eternidad se representa en dos sentidos: al ser un momento específico que repercute para siempre en el modo en que los personajes se relacionan con sus propias formas de vida, ya sea cuestionándolos o motivándolos a cambiar para siempre. Y en segundo lugar,

con la repetición del mismo, se hace presente de forma simultánea toda la línea temporal de cada uno, como si el instante fuera, como decía Heráclito, ese rayo de luz que ilumina las dos líneas del tiempo, pasado y futuro, como una sola, aunque a la vez se oculten en su acontecer.

El evento de la colisión enfatiza su repetición de duración modificada, no en sentido objetivo sino perceptual, ya que por un lado abre nuestra memoria a lo que ha sucedido antes y nuestra expectativa de lo que sucederá después, poniéndonos a tono con el ritmo de las secuencias mismas que unen las historias de Octavio con la de Valeria, quienes de modo simultáneo parecen padecer de lo mismo existencialmente, es decir, de la falta de temporalidad, por lo cual el instante como eterno los pone a cada uno en situación de reconsiderar las posibilidades de su existencia. Por eso decíamos que Octavio recorre su historia hacia el instante que ya retenemos en la memoria, y Valeria la recorre después del instante, como si fueran los dos extremos de la síntesis de la que hablaba Kierkegaard, ya que la posibilidad de la redención radica en el final abierto de cada historia. Octavio no toma el autobús que lo sacaría de la ciudad de México y Valeria con la pierna amputada ve la pared del edificio frente a su apartamento sin su imagen. En ambas historias se denota la angustia con las tomas de espacios abiertos, y se le plantea a cada personaje un horizonte no determinado de posibilidades.

La simultaneidad de estas historias para la tercera y sus relaciones con el instante, preparan estos finales abiertos que convergen con el final abierto del personaje del Chivo, lo que remarca la simultaneidad de que todas estas historias en cuanto temporalidad son líneas abiertas de tiempo y no determinaciones de un pasado fatal, como dice Deleyto: “Mediante la multiplicación del número de personajes principales y adoptando la simultaneidad temporal como su principio organizador, el filme enfatiza el rol jugado por lo fortuito y el chance sobre las ligas de causa y efecto” (Deleyto y del Mar Azcona, 2010: 30, pos. 670).

El acontecimiento como instante eterno es así la simultaneidad de la temporalidad abierta como renovación de un acto de devenir que no se ve cerrado por considerar ni al pasado ni al futuro como necesario, lo primero representado en el personaje de Octavio y lo segundo en el de Valeria. El instante eterno hace que la necesidad del pasado y de la del futuro se aniquilen poniéndose en una relación simultánea de absoluta posibilidad; esto sería la redención, pero depende de la elección, la cual solo parece realizar el Chivo. En otras palabras el instante es eterno porque es la presencia en la conciencia de que la temporalidad es una relación abierta que se deriva del devenir por libertad al cual cada personaje es llamado y por eso sus historias se representan simultáneamente como faltas de sentido.

La historia de Octavio, mirada en retrospectiva, desde el punto de vista de la temporalidad es la de alguien que parece no tener proyectos de vida, esperanzas, trabajo. Lo vemos siempre en función de lo que se le presenta de forma inmediata, esperando salidas fáciles a su modo de vida. Se la pasa perdiendo el tiempo en estricto sentido. Diría Kierkegaard que es un desesperado de la finitud, que vive un modo de vida estético porque no se pone frente a las posibilidades que le presenta su reflexión, no se esfuerza si quiera en tenerlas, y si se la plantea en algún momento busca la salida fácil, rápida e inmediata. Esto se ve en el ambiente en el que vive, la duración de sus secuencias y la rapidez de las tomas, así como en la violencia de las peleas de perros, en las cuales conviven al mismo tiempo la perversión con la bondad en un sentido indiferenciado, como ocurre con Cofi; en su casa es el perro noble y hermoso y fuera es un animal salvaje. Es decir, la vida es sólo un momento más que se puede usar y que permite desplazarse de uno a otro. Vive en las determinaciones de un pasado del cual no ha sido culpable pero se resigna a vivir en él, por lo que la experiencia de su historia hace que la sensación de llegar a la colisión sea inevitable.

La repetición constante de la colisión nos hace ver que si bien el hecho es inevitable, el origen de su devenir no lo fue y pudo ser de otra manera, lo que de alguna forma queda representado en el rostro y las tomas de Octavio en su final abierto. Podríamos decir que en cuanto a las condiciones del devenir, no creyó lo suficiente para realizar la síntesis de temporalidad y su final es abrirse a las posibilidades, junto con el espectador, de retomarse al momento de reconocer el “cómo” posible de la colisión, que tiene que ver con su modo de vida subordinado a la inmediatez.

En el caso de la historia de Valeria su historia es contada posteriormente al accidente, y la vemos en el otro extremo de la síntesis, pues ella se veía a sí misma con un futuro asegurado en todos los sentidos, trabajo, belleza, juventud, amor y que después del accidente sigue esperando que ese pasado, el ser modelo, siga siendo de la misma manera, como si no se le hubiera abierto la posibilidad de un futuro distinto. Kierkegaard diría que es una desesperación de la infinitud, es decir de obstinadamente querer seguir siendo quien ya no se puede ser. Octavio vive una esperanza que en realidad es pasado, y por eso es una ilusión estética, como la de ganar dinero rápido e irse con Susana y Valeria. Vive un pasado como si fuera esperanza, cuando en realidad ya es pasado como tal. Pero es en relación con la colisión, como instante eterno en sus repeticiones, que los personajes junto con el espectador se abren a relacionarse de nuevo con ese evento para devenir de nuevo, sin embargo, estos dos personajes solo se han quedado en el umbral de la redención en la contemplación de su propia angustia de la indeterminación de su existencia como síntesis, ¿será posible creer que pese a lo que han perdido, sus vidas vuelvan a tener sentido?

El Chivo es, como dice Kierkegaard, el más desgraciado, un muerto en vida, porque ante un pasado como un hombre comprometido con valores universales e ideales sociales por los cuales inclusive abandonó a su familia, se perdió a sí mismo ante el fracaso de sus revoluciones sociales y los cambios de las

circunstancias del mundo. El estar doblemente perdido le impidió retornar a la familia que había abandonado. Octavio tiene ilusiones de tipo estético y Valeria en relación a su mundo de modelaje, pero el Chivo no tiene ilusiones. Su pena se denota como una pérdida sustancial con lo que podría haber forjado una historia y un modo de vida. Para él la desesperanza es máxima. Como carece de esperanza respecto a los ideales, a su pasado familiar, y al presente, su modo de ser es deambular y no querer creer que puede haber bondad en los seres humanos; de tal forma puede ser un asesino a sueldo, ya que su único deseo radica en el estar aquí, desprovisto de ambiciones y deseos, y aislado de los seres humanos.

Es ante el instante de la colisión y en su relación con Cofi que encontrará un camino de redención, porque al salvarlo de la muerte en el accidente, se repite el modo de devenir que lo llevó a ser el personaje que hemos visto durante el filme. Cofi es un animal inocente salvado de la muerte, pero al matar a sus semejantes se repiten las condiciones del devenir de la historia de El Chivo. Aunque no se repite la historia como hechos, el que se repitan las posibilidades en las que llevó a cabo elecciones que terminaron por perderlo, hacen que El Chivo, en el momento mismo en que tiene en sus manos la posibilidad de matar a Cofi, regrese en tiempo presente al punto en el que abandonó a su familia y tomó las armas por ideales sociales, lo cual afectó a inocentes tal como Cofi mató a otros perros. Es decir que se percata de que puede elegir de otra manera, que tiene posibilidades de asumirse de otro modo.

En términos del devenir de Kierkegaard se da la temporalidad como arrepentimiento, el cual no es simplemente darse cuenta que estuvo mal, sino cursar de nuevo de modo afectivo las posibilidades en las cuales sus elecciones pasadas lo hicieron devenir un asesino a sueldo sin ninguna esperanza. Por ello su catarsis es el doble movimiento del que realiza la síntesis. Por un lado se hace consciente de las condiciones de su propia condición por las cuales a pesar de su pasado se sabe abierto a una vida que

le llama a elegir, y por el otro, cree y espera en ese reconocimiento de que hay un mundo posible para él.

Este acto de creer, no en los hechos que ya fueron y son, sino en cómo fue posible que fueran, y darse cuenta que podría ser de otra manera, hace que sienta la obligación de confesarse con su hija para después tomar un cambio de vida radical a un horizonte abierto. Si bien la redención se completaría con el perdón, el instante de la repetición le ayuda a creer en que es posible comenzar de nuevo, porque no todo está dicho por lo irremediable del pasado, y no todo está dicho por su obsesión de ser de acuerdo a sus ideas fijas, sino que ese sentido se encuentra en la pasión y el coraje de decidir elegir que es posible otro modo de ser en el futuro que se abre, y así el pasado se vuelve su memoria asumida y arrepentida, y el futuro el inicio de un porvenir.

2. 21 Gramos: Temporalidad y redención como repetición

En *21 Gramos* la temporalidad se representará con la repetición de las condiciones que dieron lugar a un evento traumático—la camioneta de Jack (Benicio del Toro) que atropella accidentalmente y de modo fatal al esposo e hijas de Cristina (Naomi Watts) y que permitirá que el corazón del esposo sea donado a Paul (Sean Penn)—y que por la repetición hace posible que los personajes se puedan comprender íntimamente y acceder al perdón de sus penas. Para ello se usan también tres recursos: Primero, tres personajes que se relacionan en una sola historia, ante un evento en el cual no estarán presentes todos los personajes, sino que la presencia del mismo estará en su modo de afectarlos, a partir del cual las tres historias se cruzarán y se afectarán mutuamente. A diferencia de *Amores Perros*, el evento es el que une a los personajes, por lo cual la repetición del mismo funciona como un modo de ir mostrando, complementando y develando el sentido mismo del devenir de ese único evento traumático que detonó la pena y el sufrimiento de los personajes. En segundo lugar, el final será una repetición del evento que los ha

relacionado con el mismo sentido de devenir aunque de modo concreto diferente. Nos referimos a la escena en la cual Cristina (Naomi Watts) le pega con una lámpara a Jack (Benicio del Toro) y Paul (Sean Penn) se dispara intencional o accidentalmente, poniéndolos a todos en la situación parecida a la que debió afrontar Jack cuando manejaba. La de salvar una vida. Y en tercer lugar, las historias se narran como si fueran simultáneas, pero en realidad no hay cronología entre ellas, pues su unidad como dice Deleyto (2010) se da no por la simultaneidad cronológica, sino por la de las emociones, de tal forma que denota una temporalidad emocional. Agregaríamos que es el tiempo de la pasión necesaria para realizar una vida con plenitud en sentido temporal.



El filme nos narra las tres historias y sus relaciones entre los personajes intercalando diferentes fragmentos de las mismas pero sin seguir una cronología entre ellas. Del mismo modo el acontecimiento que relaciona las tres historias en cada una de sus repeticiones es intercalada con estos fragmentos, develando una parte más

de lo que sería la secuencia completa del accidente pero nunca mostrando el hecho, el “así” del accidente, de tal forma que queda fuera de nuestra percepción para centrar nuestra atención más en el “cómo” fue posible en relación con las historias. De tal forma que la única escena en la que tenemos una secuencia de cómo se hubiera desarrollado el accidente es cuando Cristina regresa al lugar de los hechos y vemos el espacio completo del

accidente en su recreación con el mismo con sonido, en segundo plano, de la llamada que recibió antes del evento traumático.

La simultaneidad no cronológica (Deleyto 2010: 39, pos. 280) de estos fragmentos de que manera emocional trascienden la referencia física y espacial, el “así” de los hechos como diría Kierkegaard, enfatiza la temporalidad como relación reflexiva con la pena sufrida. Por ejemplo, la escena que mencionamos de Cristina regresando al lugar de los hechos se intercala con la escena de Jack, en soledad, en silencio, haciéndose daño con un cuchillo de forma simbólica en el tatuaje de una cruz que tiene en su antebrazo. La desesperación de uno y otro, a pesar de ser antagonistas, es la misma y no tiene que ver con los hechos sino con la situación que hizo posible devenir los hechos, es decir, con la temporalidad.



La situación de pena y sufrimiento se representa con esa sensación de vacío que hay entre las imágenes fragmentadas. Ambos sienten que su vida está acabada y no tiene salvación, pero a la vez sienten un deseo profundo de redimirse de la culpa y de la pena. Es esta contradicción la que define la

temporalidad del filme y la duración de los eventos, que conlleva la constante presencia de la reflexión como angustia y desesperación. De hecho, es un reto para la paciencia del espectador porque muchos de los fragmentos intercalados no ofrecen una visión completa de lo que acontece. Por ejemplo cuando Paul debe matar a Jack, los fragmentos que se nos van mostrando dan una sensación de angustia porque no son conclusivos ni decisivos. Y al no encontrar cronologías o coherencias lógicas entre imágenes, la memoria y la expectativa se abren a posibilidades infinitas de interpretación, lo cual reproduce la angustia en la que los personajes están inmersos.

La pena representada es la temporalidad, y los vacíos representan la multiplicación de las posibilidades, la no definición de los eventos, porque la pena, como diría Kierkegaard (1998) es algo más sustancial y tiene un carácter trágico. La pena de Jack se debe a saberse la causa directa del accidente, pero a la vez, no haberlo sido intencionadamente. Por lo tanto, la pena resulta del devenir del accidente, definido en un ámbito de posibilidades. Aunque la acción de Jack lo determina de modo inocente, la pena reside en no comprender por qué debió estar en esa situación, por lo cual su inocencia se convierte en culpa. Del mismo modo en Cristina la pena ante el acontecimiento es perder lo que más amaba sin saber por qué debía perderlo en ese momento, y la de Paul es saber que tuvo una oportunidad muy azarosa de sobrevivir con el trasplante del corazón, pero no saber por qué lo merece. Como dice Kierkegaard (1998: 28) la verdadera pena siempre involucra un elemento de culpa y uno de inocencia.

La angustia de cada personaje es una reflexión sobre la pena que se va intensificando, porque lo que angustia es que eso posible en lo que el personaje como Jack fue culpable e inocente a la vez, puede volver a suceder, y por otro lado, esta contradicción expresa en términos temporales, el deseo de regresar al pasado y de recuperar la propia inocencia. Al mismo tiempo esta conciencia de la pena como angustia abre el tiempo al futuro porque implica

que si la inocencia se perdió por una culpa no merecida, es posible que se pueda recuperar de algún modo.

La confianza requerida para hacer la síntesis y por tanto recuperar la inocencia perdida—no así los hechos, porque esos no se pueden cambiar—se denota en la búsqueda de alguien que tenga mayor poder sobre el personaje. Por eso, Cristina abusa y se aprovecha de Paul para satisfacer su pena con la venganza. Jack busca responsabilizar a Dios, y en última instancia busca que se venguen de él para recuperarse a sí mismo, como alguien que puede creer que es posible un sentido pleno de vida. Paul lo busca en darse a Cristina para suplir el lugar vacío de su esposo. Pero como vemos en el filme ninguno de estos intentos generan la síntesis ni la verdadera redención.

En *21 Gramos* vemos las condiciones del devenir como temporalidad y síntesis con mayor claridad que en *Amores Perros* en la medida en que se ocultan los hechos concretos y el ocultamiento denota las situaciones dialécticas del tiempo. En general los tres personajes cursan las mismas situaciones, al principio cada uno de ellos está desesperado de sí. Cristina, quien era adicta lo dejó de ser mediante la relación con su familia. Al perderla vuelve nuevamente a su modo de vida anterior de intentar evitar la libertad. En otras palabras, como diría Kierkegaard, era una desesperada de la debilidad. No tenía las fuerzas para elegirse en el tiempo. Jack de igual modo responsabiliza a Dios y en lo que él cree que es fe, en el destino de sus actos; por eso, cuando se lo pone en situación trágica, pierde toda esperanza de ser. Ante la inminencia de su muerte por insuficiencia coronaria, Paul pierde toda esperanza de ser y no hace nada por vivir bien el poco tiempo que le queda. En segundo término, después del accidente, cada uno de ellos sufre su pena y busca un camino de redención. Por ejemplo, inmediatamente después de la operación Paul se percata de la vida que tiene, y ante una nueva oportunidad, muere al tipo de vida desesperada que tenía, lo cual le abre la conciencia a un posible futuro en el cual su sentido se encontraría completo al agradecer por la vida que se le

dio. Finalmente, cuando los tres se encuentran se repiten las condiciones en las que fue posible que sucediera el accidente y ellos eligen encontrar un camino de redención.

La experiencia de esta forma de representar el tiempo se hace eco de las palabras de Paul, cuando en la antesala de la muerte se pregunta ¿dónde empezó todo y donde acaba todo? ¿qué perdemos cuando morimos y qué ganamos cuando morimos? Como certeza de nuestra temporalidad la muerte cobra el significado simbólico de que nuestras decisiones entre pasado y futuro no son de ningún modo necesarias, sino libres. La muerte es un modo de morir a la vida que cree que el pasado es tan necesario que no hay nada que hacer en la existencia, que no se puede comenzar de nuevo.

Este comenzar de nuevo se da con la escena final en la cual los tres personajes se encuentran en el cuarto del motel que Cristina y Paul han adquirido para matar a Jack, pero después de que Paul no pudiera matarlo. Jack entra de noche y Cristina lo golpea con una lámpara para matarlo, mientras Paul agoniza porque el trasplante de corazón no ha funcionado del todo bien y dispara una pistola que lo hiere de muerte ¿suicidio, accidente, sacrificio? En sentido estricto la motivación no importa, y por lo tanto el filme no la muestra. En ese instante los antagonistas, Cristina y Jack, se encuentran en una situación similar a la que posibilitó el accidente. Hay un hombre agonizando y ambos están en la situación de decidir qué hacer. En el accidente Jack huyó cobardemente y ahora hace lo posible para llevar a Paul al hospital y salvarlo. Cristina, quien veía en Jack al culpable de su desgracia, se encuentra en la situación en la que estuvo Jack en el accidente, y puede comprender afectivamente la situación, lo cual los hace repetir a uno y otro en su intimidad las condiciones del devenir de esta situación.

En esta repetición el hecho o resultado final no es lo importante, sino el modo en el que cursamos nuevamente las relaciones entre lo que está definido y las

posibilidades. Fue un acto de fe el confiar en que podían salvarlo. El acto de creer en el pasado invierte la certidumbre del pasado. El “así ocurrió” se abre a un “pudo ocurrir de otra manera” y por tanto puedo elegirme en ese acto de otro modo, recuperando el sentido de la propia existencia, haciendo que la incertidumbre de cómo fue posible que ocurriera, se convierta en la certidumbre de haber ocurrido y asumirlo en la memoria. El momento de la redención se produce en el encuentro final en la sala de espera del hospital. Ambos están serenos, en paz, y reina la compasión y la empatía, tal como lo prueban el primer plano de Jack abriendo su casa, seguido por el de Cristina haciendo lo propio en la suya:

la calidad redentora de este breve encuentro es creíble y extremadamente conmovedora por las profundas e intrincadas conexiones que la lógica del filme ha tejido entre los personajes. Estas ligas cristalizan en este momento de mutuo entendimiento en el que ambos personajes pueden ver en los ojos del otro (...) la cronología fragmentada liga a los personajes en su humanidad común, y la intensidad de ese lazo, el filme afirma, si bien no es suficientemente poderoso para vencer la muerte, nos da suficiente fuerzas como para seguir viviendo. (Deleyto y del Mar Azcona, 2010: 47-48, pos. 938-943)

3. *Babel*: Temporalidad y Redención como hospitalidad incondicional

En *Babel* según Deleyto (2010) tendremos una falsa simultaneidad que producirá la experiencia de un presente permanente indiferenciado en contraste con un tiempo particular diferenciado. Para ello nos parece que se utilizan tres recursos: en primer lugar, cuatro historias que tiene en común la necesidad de una relación de amor filial en diferentes locaciones y culturas, relacionadas por cuestiones fortuitas. El disparo accidental de los niños marroquíes Yussef (Boubker Ait el Caid) y Ahmed (Said Tarchani), hiere a la turista norteamericana Susan Jones (Cate Blanchett) de viaje con su esposo

Richard Jones (Brad Pitt) en un autobús turístico, poniéndola al borde de la muerte. El rifle, adquirido para cuidar a las cabras de los chacales, remite por medio del trueque con un vecino, a un cazador japonés, quien a su vez es el padre de otro de los personajes, la adolescente Chieko Wataya (Rinko Kikuchi). Cuando Susan se recupera, Richard llama a su empleada Amelia (Adriana Barraza) para pedirle que cuide a sus hijos en lugar de ir a la boda de su hijo, lo cual desatará consecuencias inesperadas que harán más patente el sentido de extrañeza de cada uno con el lugar en el que se encuentra y la necesidad de ser amado.



Aunque el evento en sí no se repite, las referencias posteriores surgen de los medios de comunicación: el teléfono con la llamada de Richard a Amelia, al principio y al final del filme, y la televisión que da las noticias de la captura de la policía de la familia

marroquí, así como del regreso a su país de una Susan recuperada. Aunque el evento está presente en los medios se desconoce su relación con ellos y está fuera de toda cronología, enfatizando un presente permanente. Tal como en *Amores Perros* o *21 Gramos* cada personaje tiene la necesidad de sentir que su vida tiene una justificación ante un mundo inmenso lleno de consecuencias fuera de su control y a la vez refuerza la dicotomía entre el tiempo del individuo que en algunos casos está muy determinado y la inmediatez global de los medios de comunicación.

En segundo lugar, las historias se presentan por separado, conforme se dan los eventos. Sin embargo todos los personajes experimentan en su

temporalidad el devenir del amor del otro en diferentes aspectos. En tercer lugar, el final al igual que en *Amores Perros* y *21 Gramos* queda abierto. Pero a diferencia de las otras cintas, prima el silencio como símbolo visual, ya que quien se sentía extranjero brinda hospitalidad incondicional, lo cual permite una unidad entre el individuo y el trasfondo espiritual de sus penas, es decir, la redención en el sentido más pleno.

En *Babel* la tensión de la temporalidad como la hemos ido exponiendo se hace más profunda, porque ahora el alcance de la dialéctica del devenir entre memoria y esperanza no se da solo en relación a los acontecimientos concretos o a las situaciones emocionales específicas, sino con el mismo sentido de su estar en el mundo, que en el filme se representará como esta tensión constante del individuo en relación a una serie de eventos que están fuera de su control y de los cuales ni conciencia tiene. La tensión se profundiza con la distancia entre lugares en los que priman formas de vida del pasado, tales como Marruecos, y otros tales como Tokio, en donde la tradición está trastocada por una novedad delirante. El extrañamiento temporal de los personajes profundiza las penas de *21 Gramos* a una pena original irrepresentable, que radica en la tensión que menciona Deleyto (2010), entre un tiempo que parece no fluir al futuro y uno que parece carecer de memoria y esperanza, para pasar a ser presente, inmediato y efímero.

Por un lado vemos en cada historia individual un tiempo que se desarrolla en los confines de su propio espacio personal y por otro lado un tiempo que se deriva del resultado de las comunicaciones a nivel global. Por ejemplo, las secuencias fragmentadas al estilo de *21 Gramos* de cada una de las historias que aperecen en mundos dispares en cuanto al tipo de tiempo que viven, Marruecos, Tokyo, Estados Unidos y México, no son en realidad simultáneas ni en el tiempo cronológico ni en las emociones, sino que representan de alguna forma el modo en el que experimentaríamos imágenes simultáneas en una red de telecomunicaciones. Es decir, una imagen tras otra, con la consecuente

pérdida de la cronología, la simultaneidad, y el criterio mismo de su yuxtaposición. Solo llegamos a saber que la aparente simultaneidad no lo era porque al principio y al final se repite la misma llamada de Richard Jones a Amelia. Al inicio se produce desde el punto de vista de Amelia, poco después de haber sucedido el disparo, pero al final del filme nos damos cuenta que la llamada se produce al final del drama que Susan y Richard viven en Marruecos, cuando ya hemos visto escenas del drama de Amelia posteriores a esa llamada, el drama de Cheiko en Tokyo y el de la familia Marroquí anteriores a la misma. Como dice Deleyto (2010: 50, pos. 1003), siguiendo a Castells, el filme nos presenta las imágenes con la misma falsa simultaneidad que podrían tener de haber sido vistas en una red de internet, en la cual el tiempo simplemente desaparece como una relación de pasado, presente y futuro. Aunque es un presente constante, carece de las características de eternidad o la singularidad de las personas.

Este efecto se contrasta con la manera en que cada personaje experimenta la temporalidad de su propia historia. Como si entre ese eterno presente y la duración de cada historia individual hubiera una colisión en la cual todo parece ocurrir a la vez, aunque en realidad son tiempos distantes en las propias historias de los personajes, y los hay breves y más amplios. Esto acrecienta el efecto de la extrañeza ya no sólo entre una cultura y otra, sino entre el ser individual y el mundo percibido como interconectado en sus redes de comunicación, especialmente considerando lo que se desencadena en los medios como consecuencia de un pequeño accidente en un lugar remoto.

Por ello los personajes, Susan, Richard, Amelia, Cheiko, Yussef y Amhed, se asemejan al no poder comunicarse con el tiempo del mundo global que irrumpe violentamente en sus vidas y los vuelve extranjeros que no pertenecen a ninguna historia. La temporalidad desaparece, así como la ausencia de síntesis de cada uno de los personajes, pese al deseo profundo de pertenecer al tiempo del mundo que los sobrepasa.

La historia de Cheiko es una de las más conmovedoras. Su madre se ha suicidado, no encuentra relación entre las memorias de su origen, porque que no las tiene ni por tradición ni por su familia, y porque están cortadas por la pena del suicidio de la madre. Sus posibilidades de futuro se desvanecen de modo efímero en cada momento que sale. No hay una conexión de sentido posible entre su pasado y su futuro. El mundo en que vive es principalmente ruidoso y visual, su sentido de extrañeza es total, por lo cual su temporalidad se representa visualmente y de forma muy estética en sus intentos de contacto con otro que justifique su existencia y pueda sentir una relación de sentido mediante su desnudez.

Todos y cada uno de los personajes se vuelven extranjeros en cuanto al lugar y el lenguaje, aún en su propia tierra, porque el sentido de extrañeza al no haber posibilidad de elegir un modo de relacionar la memoria con la esperanza en un mundo que parece permanentemente efímero. Es en esta distancia máxima entre la temporalidad de cada individuo y la del mundo que no la tiene, en la que los personajes viven su angustia ante el evento desconocido que ha desencadenado el devenir, lo que se presenta como la conciencia de la posibilidad de realizar una síntesis en la cual no encuentran ni un futuro hacia donde saltar ni un pasado desde donde saltar. La temporalidad se muestra así como su sentido de soledad y como la pena, nuevamente como contradicción de inocencia y culpa, ante el devenir de su propia existencia en la cual no encuentran continuidad.

Sin embargo en esta distensión máxima de la temporalidad es que cada personaje encuentra una acogida por otro individuo para cuidar de sí mismo sin condición alguna, en la relación personal de sus propios tiempos, porque la hospitalidad en este sentido, y el sentido de compasión universal que trasciende fronteras y lugares, pero sobre todo el presente indiferenciado del mundo que irrumpe con violencia, es el acercamiento de otro individuo de modo personal a su rostro, a su temporalidad, en la compasión por el sentido

universal de sentirse extraños de este mundo y tomar en sus manos el cuidado del otro, que permite la confianza de elegirse a sí mismos.

Cheiko, por ejemplo, es escuchada en sus propios anhelos. El acto de compasión del policía que va a investigar la procedencia del rifle con el que se detonó el disparo del evento accidental del filme, permite que ella adquiera la confianza de elegirse a sí misma y seguir en este mundo en vez de suicidarse tirándose del balcón, como lo sugiere cuando habla del suicidio de su madre. La escucha del otro sin categorizarla, manipularla o violentarla, más allá de su condición de sordomuda, le permite dar ese salto, no al vacío, sino el cualitativo de elegirse a sí misma, lo que al final del filme se representa con el abrazo cariñoso de su padre que acoge su desnudez en el medio de un primer plano inmenso de la ciudad indiferente de Tokio.



La redención como la posibilidad de recuperar el tiempo perdido porque no había arraigo o esperanza posible ante la indiferencia de un presente efímero, se representa mediante un presente lleno de compasión en cada una de las historias, lo cual denota la no importancia de la cronología para la relación de confianza y de compasión con el otro que permite elegirse a sí mismo como alguien que tiene posibilidades de ser, pero solo ante el rostro personal de otro. En ese sentido, se trascienden las fronteras, lugares, cronologías e indiferencias. La escena final con la desnudez de Cheiko representa la interioridad de un individuo que se presenta ante el mundo sin mediaciones, categorías, conceptos preconcebidos y que se abre completamente, en un acto de confianza y espera simultáneas, a ligarse en una relación de amor con otro que justifica su existencia, no por algo concreto o una tarea específica, solo porque la considera como lo que es, una persona cuya historia y vida, no son determinados por el tiempo del mundo global, y la acogida al extranjero, abre así también las posibilidades de comprenderse en la misma temporalidad con su padre, es un comenzar de nuevo radical.

Como nos dice Deleyto: “Reconciliación, redención y consolación parecen estar fuera del alcance en un mundo cada vez más fragmentado, pero la belleza y la esperanza aún se pueden encontrar en nuestra humanidad común y en nuestra habilidad de superar los obstáculos que nos separan” (Deleyto y del Mar Azcona, 2010: 64, pos. 1217), pues el amor como compasión universal no se relaciona con otro en función de sus propias preferencias o en relación al tipo de asociación que pueden formar, sino en un momento en que la espera y la memoria coinciden con el presente, y por ello no espera nada, no desea nada, no recuerda nada, es la confianza total de estar abierto y provocar en el otro la apertura que le permite estar dispuesto a saberse amado por otro y tener una justificación de su propia existencia, como no sugiere Kierkegaard: “¿qué es aquello que une lo temporal con la eternidad, qué otra cosa sino el amor, que cabalmente por eso existe antes que todo y permanecerá cuando todo haya pasado?” (Kierkegaard, 2006: 22).

Conclusión

Los filmes van ampliando el sentido universal de la temporalidad humana en esa tensión entre memoria y esperanza, eternidad y tiempo, y por lo tanto de libertad, estados de ánimo, y silencio, pues la temporalidad es también el estado de ánimo que se presenta en el personaje y ante el espectador como la reduplicación de dicha tensión.

La redención está o se encuentra en el que la posibilidad se mantenga abierta no como algo por venir sino como la posibilidad de comenzar de nuevo, es decir, no de elegir otra cosa u otra persona, sino de elegirse a sí mismo de nuevo, y por ende de trascender fronteras autoimpuestas en las que hay una confrontación entre la libertad y el destino, el azar y lo predeterminado.

Estas representaciones nos permiten comprender que la temporalidad no es un modo abstracto de vivir sino un continuo devenir entre modos y formas de la presencia que invocan la elección. La elección de querer o no creer que a pesar de la predeterminación, la asfixia, la distancia, las fronteras, el modo de relacionarse con el pasado vivido y el presente posible, reduplica las condiciones del devenir y hace presente la posibilidad y la experiencia profunda del tiempo, de comenzar de nuevo, es decir, de redimirse.

Este modo de representar la temporalidad permite experimentarla no solo mediante cámara en mano, que es como vemos la realidad, sino porque experimentamos el tiempo como fragmentos que no podemos unir por mediación del pensamiento o la lógica, ya que además de las elecciones requerimos algo más que nos relaciona con el otro en su compasión, que nos hace esperar y recordar una multitud de posibilidades antes de decirnos la dirección de la historia, por lo que la historia no se ve como un mero suceder de algo que puede predecirse, sino como la experiencia de que la realidad es una constante afrenta de la dialéctica de la temporalidad.

En las tres películas el sentido de redención se denota en los desenlaces: en *Amores Perros*, vemos al Chivo que recorre toda la historia que hemos visto ante la muerte de su perro, se rasura y deja la posibilidad de cometer otro asesinato como un problema que ya no es suyo a los hermanos mismos y se dirige hacia un nuevo comienzo. En la escena en que van a matar a Jack y lo perdonan, los tres han cursado el camino de lo que fue antes del accidente, y al cursar de nuevo el accidente en la intención de salvar a Paul se fusionan sus horizontes. Al final de *Babel* cuando la policía mata al marroquí, los americanos llegan al hospital, Amelia permanece en México y la niña japonesa ante el balcón en la posibilidad del suicidio se encuentra con su padre y se toman de la mano en la inmensidad de un mundo como en el las tres películas en las cuales el amor parece no estar presente, la temporalidad final es la redención como instante, como compasión, como creer de nuevo, como sacrificio. De algún modo todos encuentran un regreso a casa, un regreso que no es regresar al pasado o al punto anterior sino a lo que fundamenta las lágrimas de sus penas y que les da un nuevo comenzar.

Bibliografía

- Cavell, Stanley (1979) *The World Viewed*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Deleyto, Celestino y del Mar Azcona, María (2010) *Alejandro González Iñárritu. Contemporary Film Directors*. Chicago: University of Illinois Press. (Kindle edition iphone 5 en www.amazon.com)
- Kierkegaard, Søren A. (2007) *El concepto de la angustia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kierkegaard, Søren A. (1997a) *Migajas filosóficas o un poco de filosofía*. Madrid: Trotta.
- Kierkegaard, Søren A. (1998a) "Repercusión de la tragedia antigua en la moderna. Un ensayo de esfuerzos fragmentarios" *Estudios Estéticos II. De la tragedia y otros ensayos*. Málaga: Hybris.
- Kierkegaard, Søren A. (1998b) "El más desgraciado. Arenga entusiasta" *Estudios Estéticos II. De la tragedia y otros ensayos*. Málaga: Hybris.
- Kierkegaard, Søren A. (1997b) "El equilibrio entre lo estético y lo ético en la formación de la personalidad" en *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida II*. Madrid: Trotta.
- Pellicer, Juan (2010) *Tríptico cinematográfico*. México, D.F.: Siglo XXI.

- Sinnerbrink, Robert (2011) *New Philosophies of Film. Thinking Images*. London: Continuum.
- Skakov, Nariman (2012) *The Cinema of Tarkovsky. Labyrinths of Space and Time*. New York: I.B. Tauris & co. Ltd.
- Tarkovski, Andréi (1997) *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.
- Tarkovski, Andréi (2011) *Martirologio. Diarios*. Salamanca: Sígueme.
- Wartenberg, Thomas (2011) "On the possibility of cinematic philosophy" en Carel, Havi y Tuck, Greg (2011) *New Takes in Film-Philosophy*. London: Palgrave macmillan.

· Rafael García Pavón es doctor en filosofía. Actualmente es profesor-investigador del Centro de Investigación en Ética y Valores, Axios de la Universidad Anáhuac México Norte, en la cual desarrolla un proyecto sobre cine y filosofía. Ha publicado tres libros: *El problema de la comunicación en Kierkegaard. El debate con Hege, Contemporaneidad y fe en Kierkegaard. O el instante de la eternidad en el tiempo y Kierkegaard y los ámbitos de la existencia*. E-mail: rgarcia@anahuac.mx