



Imagen: Pedro Matovelle.

Fisonomía, identidad y alteridad. Hacia una mirada intercultural en *Manta Ray*.

Physiognomy, identity and otherness. Towards an intercultural gaze at *Manta Ray*.

Resumen:

El propósito de este ensayo es analizar tres secuencias de *Manta Ray* en las que hay un tratamiento fílmico del rostro de los protagonistas que es consistente y que puede relacionarse con el concepto de fisonomía de Béla Balázs, así como con la noción de ética de la alteridad de Emmanuel Lévinas. Este entramado teórico contribuirá a reconocer el significado implícito del filme en relación con su contexto y, sobre todo, la forma en que el cineasta Phuttiphong Aroonpheng interpretó el problema antropológico del encuentro entre identidad y alteridad más allá del argumento del filme. La descripción de la dialéctica formal, la síntesis del relato y los conceptos sugeridos permitirán entender por qué el abordaje del rostro constituye un motivo fílmico que representa la fisonomía humana como fundamento de una posible mirada intercultural.

Palabras clave:

Ética de la alteridad; forma fílmica; microdramática; micromímica; rostro fílmico; significado implícito.

Sumario.

1. Introducción. 2. Una cuestión formal: dialécticas visuales y fisonomía. 3. El asunto narrado: ¿un intercambio de roles? 4. La analogía visual como dialéctica esencial y como microdramática del rostro. 5. La cuestión del rostro y la mirada intercultural. 6. Reflexión final: dos rostros humanos.

Como citar: Martínez Martínez, R. (2021) Fisonomía, identidad y alteridad. Hacia una mirada intercultural en *Manta Ray*. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 5, núm. 1, 153-171.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/702>

www.doi.org/10.37785/nw.v5n1.a8

Abstract:

The purpose of this essay is to analyze three *Manta Ray* sequences in which there is a filmic treatment of the protagonists' faces that is consistent and that can be related to the concept of physiognomy of Béla Balázs, as well as to the Emmanuel Levinas notion of ethics of otherness. This theoretical framework will help to recognize the implicit meaning of the film in relation to its context and, above all, the way in which filmmaker Phuttiphong Aroonpheng interpreted the anthropological problem of the encounter between identity and otherness beyond the film's plot. Description of the formal dialectics, narrative's synthesis and suggested concepts will allow to understand why the approach to the face constitutes a filmic motif that represents the human physiognomy as the foundation of a possible intercultural gaze.

Keywords:

Ethics of otherness; film face; film form; microdrama; micromimicry; implicit meaning.

Rodrigo Martínez Martínez

Universidad Autónoma Metropolitana,
Unidad Cuajimalpa

Ciudad de México, México

rmartinezm@cuauam.mx

<https://orcid.org/0000-0003-0322-3368>

Enviado: 08/09/2020

Aceptado: 29/09/2020

Publicado: 15/01/2021

1. Introducción

Al menos cuatrocientos mil musulmanes de la etnia rohinyá migraron hacia Bangladesh luego de que sus viviendas en Myanmar (Birmania) fueron asediadas por el ejército en agosto de 2017. Un mes después, el Alto Comisionado de las Naciones Unidas, Zeid Ra'ad al Hussein, calificó el hecho como un intento de "limpieza étnica" cuyo objetivo era desplazar a la minoría afectada para que no pudiera regresar (*The New York Times*, septiembre 12). Estos ataques se originaron en el conflicto territorial, religioso y étnico sostenido durante varios años por musulmanes y budistas en el estado de Rajine, y que derivaron en agresiones recíprocas. En 2012, los enfrentamientos provocaron el asesinato de 650 mil rohinyá, la desaparición de mil 200 y el desplazamiento de 80 mil en una nación que no los consideraba como ciudadanos (Cerde, 2015).

El cineasta Phuttiphong Aroonpheng (Bangkok, 1976) abordó indirectamente el tema de los desplazados en su primer largometraje: *Manta Ray, los espíritus ausentes* (*Kraben rahu*) muestra la relación de un pescador con un desconocido a quien rescató mientras desfallecía por una herida en el pecho entre los manglares del río Moei. Esta región ribereña es una de las fronteras naturales entre Birmania y Bangladesh. El asunto se desenvuelve sin referentes explícitos a la localidad o al origen de los personajes. El relato no ofrece suficientes informantes ni dispone de una temporalidad definida. El contexto es implícito. La única mención de la minoría étnica más afectada por la violencia de la década reciente es la dedicatoria añadida a los créditos: "For the Rohingyas".

En términos de teoría cinematográfica, *Manta Ray* no presenta el *significado referencial* del asunto ya que éste solamente es discernible para las audiencias que identifican la situación histórico-social referida. Su abordaje del contexto corresponde con su *significado implícito*. Estas categorías permiten establecer una distinción entre el referente representado y el significado añadido por la representación. Para David Bordwell y Kristin Thompson (2015), el significado referencial es semejante a un contenido aludido pues las entidades referidas tienen existencia y relevancia propia porque son cosas o lugares conocidos. En cambio, los significados implícitos son aquellas ideas sugeridas por el sistema formal del filme. Éste resulta más asequible para un público amplio ya que implica el uso de los recursos de la expresión cinematográfica para sostener una consideración sobre un contexto sin necesidad de mostrarlo directamente.

El encuentro entre el pescador y el extraño presenta un hecho cotidiano dentro del fenómeno migratorio de cualquier geografía humana. En *Manta Ray* este referente está representado mediante un tratamiento minimalista de la imagen en los segmentos que construyen la relación entre los protagonistas. Ello da lugar a una interacción particular entre el asunto narrado y la manera de encuadrar los rostros. Se trata de una dialéctica que sobresale en la totalidad de la forma a través de la elaboración sucesiva de una analogía visual dada por la composición de encuadres que llama la atención del espectador sobre una misma situación para personajes diferentes: el pescador y el sobreviviente.

Si bien el concepto de atención fue abordado por la teoría formal del cine, especialmente en la obra de Rudolf Arnheim, su interés para este trabajo se debe a su utilidad metodológica antes que a su trasfondo teórico. Como se verá en el análisis, una particularidad de *Manta Ray* es que presenta tres segmentos que acentúan una misma disposición de los protagonistas en el encuadre de un modo que evidencia sus paralelismos para dirigir la mirada de la audiencia. Dichas secuencias se encuentran distribuidas en distintos momentos. Esta estrategia visual va más allá del asunto narrado y de la captación de atención pues aborda directamente una cuestión de la cultura del cine: el rostro como fisonomía.

Además de que el rostro constituye uno de los materiales fílmicos abordados por las primeras teorías formales del cine, la dialéctica visual de esta coproducción internacional revela que se trata de una representación que trasciende el contexto interpretado para aproximarse a lo que puede denominarse como una *mirada intercultural*. El rostro está planteado como identidad y como alteridad. Esta premisa recupera el tema antropológico del encuentro con el otro y lo desenvuelve cinematográficamente en un significado implícito: la posibilidad de una persona de convertirse en otra que alude al hecho de que un individuo puede estar en la situación de otro y viceversa. Allí subyace la mirada intercultural. El yo se define frente al otro, pero también puede constituir un otro para un yo distinto. La identidad puede devenir alteridad.

De acuerdo con la conjetura anterior, la identidad y la alteridad dependen de las condiciones dadas en la relación entre el yo y el otro. Esto significa que la articulación de la identidad coexiste en un nexo de complementariedad con la alteridad. Este aspecto del proceso identitario remite a una noción que subyace en el concepto de interculturalidad propuesto por Catherine Walsh: la relacionalidad. Aunque esta categoría está orientada a un enfoque educativo, resulta pertinente porque convoca a una aproximación diversa, recíproca y proporcional a las experiencias, los conocimientos y las cosmovisiones de seres y culturas distintos. Este ideal fundamenta la interculturalidad ya que el eje de esta posibilidad reside en un vínculo complejo que se basa en acuerdos e intercambios cuyo propósito es construir una "interrelación equitativa *entre* pueblos, personas, conocimientos y prácticas culturalmente diferentes" que reconozca las asimetrías entre las personas y que procure espacios para su encuentro (Walsh, 2005, 45).

Aquí hay dos aspectos de interés para el estudio del cine contemporáneo. En primer lugar, el rostro como un motivo fílmico en sí mismo y, sobre todo, como un ejemplo de la vigencia de uno de los materiales esenciales de la expresión cinematográfica que fue un legado del cine mudo o silente; es decir, el periodo que privilegió la mímica, la composición visual, el montaje, los intertítulos y ciertos temas, objetos o tonos que se adaptaban a un medio sin sonido (Aumont & Marie, 2016). En segunda instancia, interesa el rostro en el encuadre y la secuencia como un intercambio de miradas que recrea el problema antropológico sobre la dificultad de entablar una comunicación recíproca, entendida como una interrelación compleja que manifiesta la interculturalidad, en la confrontación del yo con el otro. La representación de esta cuestión ética convoca a articular bagajes teóricos del cine y de la

filosofía pues el concepto fílmico de fisonomía puede complementarse con la noción de identidad y con la ética de la alteridad para comprender el alcance de la mirada como posibilidad intercultural.

El propósito de este ensayo es describir una de las dialécticas visuales predominantes en *Manta Ray* para mostrar que ésta implementa un tratamiento cinematográfico de los rostros que puede relacionarse teóricamente con el concepto de fisonomía de Béla Balázs y con el problema de la ética de la alteridad en el pensamiento de Emmanuel Levinas con el fin de comprender la mirada intercultural. Si en los trabajos del filósofo lituano el *cara a cara* con el otro implica inicialmente un dilema ético, para Phuttiiphong Aroonpheng parece tratarse también de una disyuntiva al asumir que el extraño puede ser idéntico a uno mismo porque comparte una situación. Es posible partir del supuesto de que *Manta Ray* plasma la idea de que la comprensión del otro es la única vía de integrarlo a una comunidad y, al mismo tiempo, de integrarse, sin que ello implique la pérdida de lo que cada uno es. En consecuencia, es posible mirar, cinematográficamente, desde el punto de vista de la identidad o de la alteridad.

Para caracterizar esta significación implícita es necesario abordar el rostro como un motivo explícito en el desarrollo visual del filme a partir de la noción de fisonomía de Béla Balázs. Este trabajo partirá de una exposición del enfoque de análisis y del asunto narrado para dar lugar a la descripción de la dialéctica visual que permite aislar el tratamiento formal de las caras de los personajes que tiene lugar en la instancia formal que se denomina *mirada* en el cine.

2. Una cuestión formal: dialécticas visuales y fisonomía

El planteamiento aquí expuesto es pertinente en el marco del análisis formal del cine antes que en el estudio de estructuras narrativas. Lo anterior no significa que las configuraciones audiovisuales carezcan de relación con el relato. Para la perspectiva formal, las herramientas narratológicas tienen menor jerarquía frente a las interacciones que es posible reconocer en el uso sistemático de componentes cinematográficos. El método aquí propuesto pretende constituir una descripción de las implicaciones formales de una dialéctica visual específica. En este caso, el aspecto a observar es la disposición del rostro en un conjunto análogo de secuencias en las que únicamente participan los protagonistas.

La dialéctica visual se refiere a una pauta estilística que dispone de continuidad en la progresión de una película. No se refiere a una implementación técnica. Es el establecimiento de un patrón de estilo. El estudio formal no describe guiones técnicos. Más bien, revela el papel formativo de los componentes fílmicos. El término de dialéctica tiene un carácter operativo, en el sentido que le dio Noël Burch (2008), pues se refiere a una *figura formal* y reconocible porque articula elementos de una película. Esta categoría analítica parte de la premisa de que la configuración audiovisual orienta al observador para que sitúe su atención en ciertos contenidos. En el trabajo del analista, la dialéctica permite identificar y jerarquizar los *motivos* desarrollados por una película. Esto sucede con los rostros en el primer plano en distintos momentos de *Manta Ray*.

En su trabajo de 1924, Béla Balázs se refirió al primer plano como “la condición técnica del arte de la mímica” (2013, 56). Para él, esta instancia es un recurso para mostrar detalles aislados al mismo tiempo que una dialéctica específicamente cinematográfica que consiste en desenvolver los rostros como procesos dramáticos. Este procedimiento no se reduce a una opción técnica ya que una progresión de primeros planos de un rostro da lugar a lo que Balázs denominó *microfisonomía*. El término explica el desenvolvimiento de una situación dramática a través del asilamiento de rostros o detalles en la duración de un mismo plano (micromímica) o en la consecución de los planos de una secuencia (microdramática).

Estos términos remiten al proyecto teórico de Balázs. Su objetivo fue comprender cuáles eran los métodos distintivos del cine por los que se convirtió en un medio expresivo con un lenguaje propio. Balázs enlistó una serie de temas idóneamente cinematográficos debido a que eran compatibles con los recursos del cine. Los paisajes, los niños, los animales, los deportes, así como el movimiento y las entidades sobrenaturales conformaban una serie de motivos prominentemente filmicos entre los que el caso paradigmático fue el rostro. El motivo del rostro, o del gesto visible, contó con una derivación conceptual en la noción de fisonomía que tuvo un valor nuclear en el desarrollo de esta teoría.

Balázs identificó un motivo que desarrollaría una unidad duradera con la forma cinematográfica debido a que su tratamiento fue convencionalizado a través del primer plano: el rostro se convirtió en un elemento inherente a la cultura visual del cine en todas sus épocas porque es el material básico de la mímica. Por otro lado, la noción de fisonomía que el húngaro recuperó de un ensayo de Johann Wolfgang von Goethe (“Aportes a los Fragmentos fisiognómicos de Lavater”) permitió fundamentar una tesis antropológica sobre la capacidad del cine para mostrar el rostro de las cosas al asignar estados anímicos a todo aquello que su imagen vuelve visible. Aquí subyace la premisa de que el individuo y el entorno se condicionan mutuamente ya que la persona actúa sobre su entorno del mismo modo que éste sobre ella (Balázs, 2013, 45). El cine construye imágenes antropomórficas. Traslada las expresividades gestuales y corporales al espacio y a las cosas.

Al desglosar los métodos del cine, Balázs señaló que la cámara actúa sobre el entorno especialmente a través de los primeros planos. Allí sustentó la afirmación de que el gesto visible constituye el “material esencial” del lenguaje cinematográfico (1978, 35). Es la base de la mímica. Esta teoría se originó en el periodo del cine silente, pero su autor le dio seguimiento hasta la irrupción del sonoro porque era compatible con su tesis amplia sobre el significado de las cosas visibles. Para el guionista de cine, un rasgo decisivo de este medio fue la recuperación de la cultura visual (“el hombre visible”, decía) en su contraste con la cultura conceptual (la palabra). Por ello, la sonorización, el color y otros componentes posteriores no menoscabaron el papel de la fisonomía como contenido significativo.

La fisonomía es una posibilidad artística que depende del uso de las distintas opciones expresivas dadas por la mímica. Al mismo tiempo, es un problema antropológico pues se trata de un elemento motivador de procesos de identificación. Un rostro es un material artístico en sí mismo y, también, es

un contenido humano con mayor alcance. Una cara da lugar a una “*identificación anímica* que permite al espectador identificarse no sólo con los personajes, sino también con su situación” (Balázs, 1978, 70). El cine tiende a formar realidades humanizadas porque incorpora emociones a los cuerpos, los gestos, los espacios o las cosas en un proceso de “*subjetivización arbitraria*”. Las situaciones derivadas de estos mecanismos antropomórficos actúan tanto en el nivel dramático como en el psicológico y el representacional.

En el ámbito del cine contemporáneo, que suele caracterizarse por estilos que apelan a la duración de la imagen y a la emoción como elementos heredadas del llamado cine moderno (Martin, 2008), este bagaje conceptual puede relacionarse con aspectos propios del análisis formal como la disposición del encuadre, las articulaciones del montaje y la construcción de la mirada en el establecimiento de dialécticas visuales que brindan especificidad a la visualidad de una película. Esto puede resultar muy fructífero al observar el caso de un filme como *Manta Ray* ya que su anécdota es una base que posibilita la construcción de una mirada orientada a revelar un intercambio de puntos de vista.

3. El asunto narrado: ¿un intercambio de roles?

Manta Ray desarrolla dos relatos. Uno de ellos opera como marco y recrea las andanzas de un hombre armado en un manglar. Aparentemente es un militar. El otro está desarrollado ampliamente y se ocupa de la relación entre el pescador de la localidad y un hombre desconocido al que ha rescatado. El montaje intercala ambos asuntos sin establecer una relación explícita más allá de los espacios y motivos. El primer relato aporta la introducción del filme y anticipa la última secuencia. Los segmentos de la primera anécdota son escasos, pero su montaje les asigna cierta jerarquía. Se puede decir que es un hecho que ocurre primero. Después da paso a la anécdota amplia. Finalmente, el soldado reaparece de un modo que anticipa la secuencia final.

En la primera anécdota, el paisaje es el mismo en que los habitantes de la localidad suelen encontrarse con cadáveres enterrados o piedras de colores brillantes. De alguna manera, las imágenes de este segmento sirven para presentar al personaje y al manglar. Además, las escenas de dicho sitio también aportan una dimensión fantástica o, al menos, una atmósfera irreal a través de dos motivos visuales relacionados. El cuerpo del soldado está cubierto por una serie de luces multicolor. En el lugar donde él merodea piedras de colores brillantes emergen del fondo de la tierra y flotan tal y como lo sostiene la creencia de los pobladores de la localidad.

El segundo relato sugiere un gradual intercambio de roles entre los protagonistas. El hombre herido nunca habla. Por ello, el pescador lo nombra Thongchai en alusión a un cantante popular. Durante su reposo, el extranjero recibe alimentos y curaciones. Una vez que sana, su anfitrión comienza a instruirlo en la pesca y a mostrarle sus actividades cotidianas. El pescador llega a sentir la confianza suficiente para revelar episodios de su vida. Narra la manera en que su esposa, llamada Sanjai, se fue con un soldado.

Poco tiempo después de la sanación de Thongchai, cuando ya se ha adaptado a las labores diarias, el pescador desaparece. El incidente coincide con el regreso de Sanjai. Inicia una convivencia entre el extraño y la mujer que torna en intimidad. En poco tiempo, Thongchai llega a usar la ropa y hasta un corte y color de cabello similares al del hombre, ahora ausente, que lo rescató. Con ello, el relato vuelve a incorporar elementos aparentemente inexplicables, próximos al género fantástico, que sugieren un posible intercambio de roles conforme uno de los personajes conoce las costumbres del otro.

Manta Ray no aporta acciones rotundas que conecten los dos relatos. Las relaciones espaciales son explícitas pues el manglar es un ambiente común a todos los personajes. No obstante, la dimensión temporal es incierta. A lo sumo, la confesión del pescador presupone que el hombre armado del manglar pudo ser el soldado con quien Sanjai huyó. También, ese personaje pudo ser el responsable de la herida que presentaba Thongchai en el momento del rescate. La desaparición del pescador no es aclarada. Incluso, él dispara un arma cuando reaparece. Más aún, entre los pescadores hay uno que aparentemente se dedica a capturar personas ajenas a la localidad.

Dado que no existen planos que reúnan a los cuatro personajes, su conexión se remite al espacio y a los objetos: una serie de luces de discoteca que incluye un reflector en forma de esfera y las piedras brillantes que hay bajo la superficie. Sabemos que el juego de luces es similar porque emite un sonido parecido al de las luminarias que porta el soldado (Figura 1). Las rocas son reconocibles porque reflejan la misma gama de colores cuando brotan de la tierra y cada vez que el pescador las desentierra y las arroja al río para atraer a las mantarrayas.



Figura 1. Luces de discoteca.

Como instancia formal, el retorno de Sanjai introduce paralelismos. Al igual que el pescador antes de su desaparición, Thongchai y la mujer padecen un malestar físico que les provoca vómito. En las secuencias finales, un plano muestra a Sanjai caminando hacia el fondo del pasillo de un navío militar. El plano muestra a la mujer de espaldas a la cámara. Un encuadre parecido visibiliza el recorrido del pescador por un pasillo en una construcción. Estos paralelismos acentúan la incertidumbre sobre la temporalidad del filme y sobre la identidad de los personajes (Figura 2). Son significativos porque develan que la analogía funciona como un principio de la forma minimalista del filme.



Figura 2. La incertidumbre sobre la temporalidad del filme y sobre la identidad de los personajes

En contraste con estas analogías visuales, la resolución de las anécdotas no es similar. El seguimiento del militar no tiene una conclusión. Parece que su andar por el manglar nunca culmina porque las dos secuencias que lo muestran tienen planos de mayor duración que los del relato del pescador. El segundo relato sí tiene una definición: el pescador vuelve a casa y Thongchai se marcha. Aquí subyace un nuevo paralelismo de orden narrativo y visual ya que el pescador vuelve herido y su cabello luce de manera análoga al del primer Thongchai, moribundo en el manglar. Por último, el retorno del pescador lleva la desaparición del extraño en el agua.

Este cierre aporta información relevante para discernir los elementos genéricos de *Manta Ray*. El segundo relato aclara que los protagonistas no participaron en una transformación mutua, pero el montaje tiene un papel sugestivo que hace pensar en que ambos son equivalentes a dos mantarrayas. Su amistad no constituye la irrupción de un elemento extraño como apunta la convención de lo fantástico.

En cambio, la conclusión del filme alude implícitamente a una situación irreal que suscita un efecto antropomórfico. Hay al menos dos secuencias de la relación entre el pescador y el extraño donde ambos esperan la llegada de las mantarrayas, pero éstas no son visibles hasta el momento en que los protagonistas dejan de aparecer en el campo visual. El penúltimo plano acude a un ángulo picado que muestra a Thongchai mientras camina lentamente hacia el río para sumergirse y desaparecer. Luego de un corte, un encuadre amplio introduce a dos mantarrayas nadando conjuntamente.

4. La analogía visual como dialéctica esencial y como microdramática del rostro

Las anécdotas narradas están articuladas tanto por paralelismos visuales como por acciones análogas. Esta lógica de la similitud dispone de una dialéctica visual que posee mayor jerarquía que los paralelismos de la narración porque implica dos dimensiones de la forma: los personajes protagónicos y el intercambio sucesivo de puntos de vista. En tres momentos diferentes de la convivencia, hay una construcción similar del encuadre y de la secuencia. A pesar de que las escenas suceden en momentos diferentes, la composición de sus encuadres es prácticamente idéntica. Los tres segmentos presentan una solución de montaje similar.

La introducción de esta dialéctica ocurre cuando los protagonistas bailan en la casa del pescador bajo los destellos de las lucecillas que el anfitrión ha colocado para escuchar música. La segunda escena es un paseo nocturno donde ambos suben a una rueda de la fortuna en una feria. Finalmente, el tercer caso ocurre durante un ejercicio de respiración bajo el agua. En todas las escenas hay un encuadre simétrico que sitúa el rostro de cada uno de los personajes al centro de la imagen de modo que parece mirar al espectador. Cada corte de la secuencia sustituye una fisonomía por la otra, pero ambas prevalecen en la misma posición durante la secuencia.

Esta dialéctica constituye una analogía visual y da lugar a un patrón estilístico que permite afirmar que la interacción entre ambos personajes constituye un solo motivo fílmico. Esto alude a la idea visualmente constituida de que los dos rostros son una especie de unidad. Aquí es útil recurrir a las nociones de *micromímica* y *microdramática* para aportar una descripción. Cuando la cámara aísla los rostros de Thongchai y del pescador, muestra la gestualidad de cada uno de manera autónoma (Figura 3). Cada fisonomía constituye un ser aparte; una individualidad. La imagen desarrolla la micromímica porque la cámara sitúa la atención en la expresividad de un único rostro en la duración del plano.

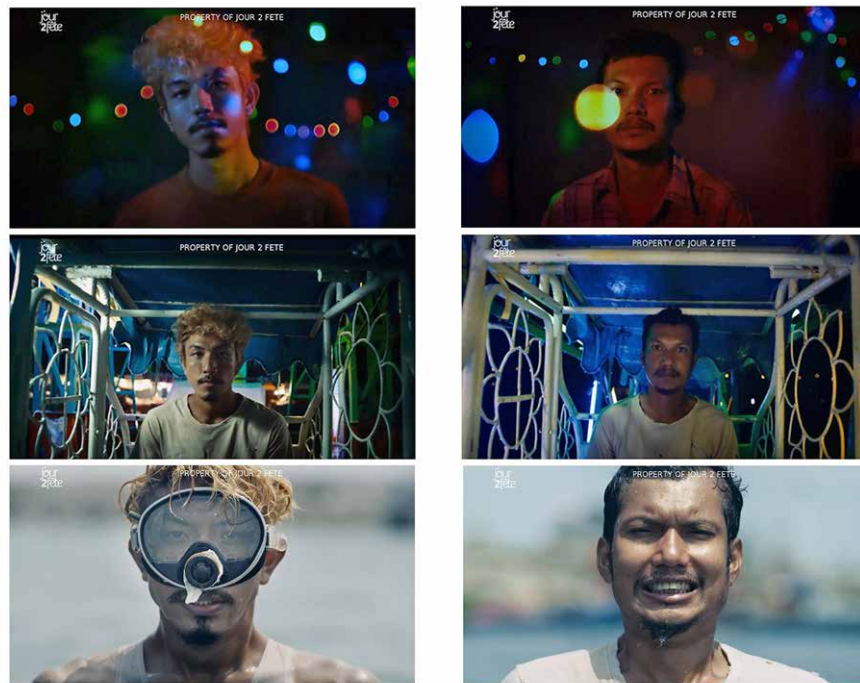


Figura 3. Los rostros de Thongchai y del pescador

La manera de presentar las fisonomías de los personajes constituye un ejercicio de interpretación visual que evoca la conceptualización de la mímica como lenguaje. Es el gesto visible como materia elemental de la expresión cinematográfica. Thongchai es un motivo visual que evoca el cine silente. Es un personaje casi mudo que instituye un gesto expresivo originario. Una vez que se relaciona con la gestualidad del pescador irrumpe un microdramatismo que intercala el silencio y la palabra. La asociación de sus gestualidades los reúne a través de la mirada más allá de que la narración los lleva a un intercambio de puntos de vista que es más patente cuando el pescador desaparece.

La alternancia de planos mediante el montaje paralelo articula una microdramática que permite apreciar las semejanzas gestuales entre dos personas distintas. Antes que un intercambio de roles, esta dialéctica revela similitudes entre las dos caras. La cámara mira a ambos personajes como seres análogos. Las dos primeras secuencias no plantean una serie alterna convencional de planos campo-contracampo, sino que pretenden colocar a los personajes en una situación parecida, casi idéntica. En el segmento de la feria, el pescador invita a su anfitrión a cerrar los ojos si siente miedo de las alturas (Figura 4). A pesar de ello, la escena no recrea un diálogo porque no sigue la convención del campo-contracampo.



Figura 4. El pescador invita a su anfitrión a cerrar los ojos.

Jacques Aumont y Michel Marie (2006, 51) definen *contracampo* como “una figura de *découpage* que supone una alternancia con un primer plano llamado «campo». El punto de vista adoptado en el contracampo es inverso al adoptado en el plano precedente, y la figura formada de los dos planos sucesivos se llama «campo-contracampo». La secuencia referida no coloca las caras de los personajes en una alternancia inversa del encuadre ni en una posición corporal por la que dirijan la mirada en direcciones también inversas. Podría decirse que las secuencias transcurren en el mismo campo porque no hay un cambio de eje.

La función de la composición de estos planos consiste en que aísla los dos rostros para unificarlos en una misma situación corporal (escena del baile) o gestual (escena de la feria). En una bailan y en la otra cierran los ojos con gestos mínimos. No hay intercambio de parlamentos. Se trata de una convivencia. Su actividad es un estar allí de un modo en que uno observa al otro. El cambio se manifiesta en el tercer segmento (Figura 5) pues los personajes tienen un comportamiento gestual más activo, una

interacción más íntima y emiten sonidos recíprocos debido a que practican un ejercicio de respiración bajo el agua. Incluso, hay un cambio en relación a las dos secuencias previas pues la cámara observa desde otros ángulos.



Figura 5. Los personajes practican un ejercicio de respiración bajo el agua.

Si recuperamos el concepto de *mirada* como la noción contemporánea de puesta en escena que se puede desprender de los aportes de Jacques Aumont (2013) y Eduardo Russo (La Feria & Reynal, 2012), el tratamiento de estas escenas no solamente alude a una revelación de la semejanza entre las fisonomías del pescador y de Thongchai. Allí también hay una mirada replicada. El punto de vista de uno equivale al del otro. De nuevo, no se trata del campo-contracampo, sino de una puesta en serie por la que el montaje establece relaciones de semejanza entre rostros y, por consecuencia, entre miradas. En términos metafóricos, el paso del plano a plano juega con la idea de un espejo. Rostro y mirada se reflejan y, por tanto, convergen en una circunstancia similar por la que ambos pueden ser el yo (identidad) o el otro (alteridad). Este proceso está reforzado por el asunto narrado.

La dialéctica dominante del filme tiene otra consecuencia: un intercambio de puntos de vista. La puesta en escena primero instauro el punto de vista del pescador. Él desaparece y ocurre un traslado al punto de vista de Thongchai. Por la composición del encuadre, el tratamiento formal ofrece un paralelismo de las fisonomías que cancela la distinción de miradas que está planteada por la narración. Éstas no están separadas en la construcción visual de los episodios que dan cuenta de una relación cada vez más estrecha entre los personajes. Esto supondría que el grado de comprensión entre los dos extraños es creciente más allá de que no puedan comunicarse directamente por la palabra. Sin embargo, lo que esta dinámica aporta es un intercambio del rol del yo y del rol del otro porque primero seguimos al punto de vista de la identidad y después el de la alteridad.

El paso de un punto de vista también incluye al espectador. Dado que Thongchai nunca habla, su rostro adquiere una función comunicativa. Por ello, la mirada del uno al otro es equivalente a una interpelación que trasciende la recreación de su encuentro. En esos tres segmentos, la disposición del encuadre hace que el espectador mire del modo en que los personajes *se miran* así como el modo en que *miran*. La cámara está emplazada para que el espectador mire de manera análoga a los personajes; o bien, desde la posición desde la que ellos miran. Al mirarlos de frente, estamos ante un *cara a cara* con ellos. Estamos frente a una invitación explícita a confrontarnos con la alteridad.

Aquí subyace el problema de la *expresión*, en el sentido que Emmanuel Lévinas sugiere en *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*; el rostro es “la primera palabra” (2002, 212) porque actúa como un vocativo. Para el filósofo, un rostro no está conformado por un conjunto de rasgos físicos. No es la apariencia visible. Un rostro constituye una presentación dada por la expresión. El rostro da testimonio de *un yo* al tiempo que establece *un otro* con el que es dable dialogar porque “El ser que se manifiesta asiste a su propia manifestación y en consecuencia me llama” (Levinas, 2002, 213). Encontrarse con el rostro del otro equivale a un acto comunicativo. Sólo que la apertura de la interlocución no depende de la palabra, sino de la condición expresiva de caras que operan como un lenguaje.

Como argumentaré el siguiente apartado, la invocación que el otro ejerce sobre el yo se desarrolla en el *cara a cara* y plantea un dilema ético pues la confrontación entre la identidad (el pescador) y la alteridad (Thongchai) se aproxima a una tentativa de anular la diferencia más allá de la hospitalidad inicial. Para Levinas, la identidad reside en el vínculo del individuo con su entorno. Esto implica una relación con el mundo exterior. La identidad también es un contenido cambiante porque está sometida a todas las experiencias que suceden a un individuo. Una de esas experiencias es el encuentro con la alteridad. El riesgo de ese enfrentamiento consiste en que el yo podría incurrir en un intento de apropiación del otro cuando el ideal ético es que se haga responsable de él y se interese en él sin exigirle que deje de ser quien es.

El comportamiento del pescador remite a esta situación. Dado que Thongchai está desprovisto de palabra, su anfitrión decide instruirlo. No puede escucharlo y tampoco parece que pretenda entenderlo. Busca que el extraño sea como él mismo o, al menos, que se adapte a la rutina de un pescador. Thongchai aprende a pescar, a conducir la motocicleta y a invocar a las mantarrayas. A ello se suman los cambios en su arreglo personal durante el tiempo que vive con Sanjai. Esto sugiere que ha asimilado la identidad del pescador. Incluso, podría decirse que le pertenece porque fue quien lo rescató, curó, bautizó e instruyó. Eso significaría que entre ellos no hay aún lo que Catherine Walsh denomina como “procesos de intercambio”, a pesar de que han establecido una relación.

5. La cuestión del rostro y la mirada intercultural

Las reflexiones de Béla Balázs y Emmanuel Levinas aportan aspectos relacionables a partir de la temática del rostro. El teórico húngaro habla del rostro como *gesto visible* y el filósofo lituano acude al término *expresión*. Ambas nociones poseen una dimensión lingüística. Balázs señaló que el cuerpo

posee una “superficie expresiva” y que la humanidad aprendió el lenguaje de la mímica, el movimiento y los gestos; es decir, aquello que denominó como *movimientos expresivos* y que consideró como el origen del lenguaje. Concluyó que “el gesto expresivo es el lenguaje ancestral de la humanidad” (1978, 33-34). Esta proposición es compatible con los términos de Levinas cuando sugiere que el rostro es significativo porque actúa como un llamado al diálogo. Para ambos pensadores el rostro es inherentemente comunicativo antes de ser racionalizado.

El valor lingüístico del rostro permite relacionar la propuesta de *Manta Ray* con la dimensión ética del pensamiento de Levinas. El desenvolvimiento del principal tema visual del filme, que no es otro sino el vínculo creciente entre los dos protagonistas, se debe sobre todo a las posibilidades expresivas del primer plano y al rostro como un tema filmico. Éstos aportan evidencia visual de que el pescador y el extraño experimentan una situación similar. La dialéctica que articula este motivo nuclear recupera la cuestión del *cara a cara* que constituyó una de las disertaciones de Emmanuel Levinas.

Según el filósofo, el principio de identidad no es el punto de partida idóneo. Para llegar a ella hay que reconocer la alteridad y renunciar a uniformarla. Lo ético consiste en controlar la voluntad de apropiarse del otro para desaparecer las diferencias. Partir de la identidad implica la unidad con la alteridad. En cambio, incluir la diferencia permite entablar un diálogo de manera que el *cara a cara* posibilite la comprensión del otro. Además, el reconocimiento de la identidad ocurre cuando se manifiesta ante la alteridad.

Lo absolutamente Otro, es el Otro. No se enumera conmigo. La colectividad en la que digo tú o nosotros no es un plural de yo. Yo, tú, no son aquí individuos de un concepto común. Ni la posesión, ni la unidad del número en la unidad del concepto, me incorporan al Otro. Ausencia de patria común que hace del Otro extranjero; el extranjero que perturba el *en nuestra casa*. Pero extranjero quiere decir también libre. Sobre él no puedo *poder*. Escapa a mi aprehensión en un aspecto esencial, aun si dispongo de él. No está de lleno en mi lugar. Pero yo, que no pertenezco a un concepto común con el extranjero, soy como él, sin género. Somos el Mismo y el Otro. La conjunción no indica aquí ni adición ni poder de un término sobre otro (Levinas, 2002, 63).

Este párrafo explica en qué consiste la dimensión ética. En primer lugar, la identidad y la alteridad no constituyen una unidad. El Otro no puede ser el Mismo. Se trata más bien de una relación de dualidad. En segundo lugar, la identidad no puede someter a la alteridad. El yo tiene poder sobre el otro. Finalmente, la alteridad no es comprensible, al menos de inicio, para la identidad y eso explica por qué el yo tiene sentido cuando necesita explicarse ante el otro. Es por ello que Levinas señaló que el yo “sale de sí” mediante el discurso una vez que se relaciona con el *otro*. Esto sucede en el *cara a cara* por que es allí donde la identidad se justifica y se distingue mediante el discurso.

Como señaló Olivia Navarro (2008) al abordar la ética de la alteridad, el *cara a cara* se puede sintetizar en dos momentos. De inicio, establece una relación que se origina en el otro y mediante la que la alteridad cuestiona a la identidad. No se trata solamente de una interpelación. Para la autora,

el rostro es equiparable a un acto de habla. Aquí se da una *posición de cara* que establece una “relación pre-lingüística” por la que la presencia de la alteridad demanda respuestas a la identidad (Navarro, 2008, 184). Ahora bien, esta relación no sólo es previa al lenguaje; también es ajena al contexto porque no se inscribe en una cultura, etnia o sentimiento.

En segunda instancia, el *cara a cara* llama a la responsabilidad ya que para Levinas el otro suele ser aquel que está en situación de miseria, hambre o migración. Dado que el otro puede ser, por ejemplo, el extranjero, la responsabilidad del yo está dada por la deontología establecida por el filósofo lituano a través del principio “No matarás”. En resumen, el *cara a cara* no admite ningún tipo de apropiación del otro; más bien, exige la hospitalidad. Cualquier intento por definir cognitivamente la alteridad constituirá un acto de homogeneización; o bien, un intento de incorporar al Otro a la unidad con el Mismo.

En el marco propuesto por Levinas, Jacques Derrida abordó la “hospitalidad” e identificó un problema: la tensión ético-política entre incondicionalidad y condicionalidad. En su forma ética, la hospitalidad debe ser incondicional. Esto representa un absoluto que se pervierte ante cualquier petición de reciprocidad. El modo incondicional está dirigido al extranjero, el cual es concebido como un anónimo que no fue invitado con anticipación y a quien no debe preguntarse ni el nombre. No obstante, el ejercicio real de la hospitalidad acarrea condiciones. Así, la hospitalidad incondicional implica “una ruptura” con la hospitalidad habitual. Por ello, el filósofo distingue entre la “hospitalidad justa”, que constituye un ideal porque no plantea exigencias, y la “hospitalidad de derecho”, que se inspira en la norma que admitía a los extranjeros en la antigua Atenas y que es equivalente a un pacto (Derrida, 2008, 30-31).

El requisito de la hospitalidad revela una conexión en el pensamiento de Levinas y Derrida. Para el primero se trata de un gesto necesario e inmediato antes de aventurar cualquier definición de la identidad del otro. La segunda propuesta promueve la aceptación del extranjero sin establecer ningún tipo de interrogatorio. Ambas manifestaciones de la hospitalidad son formas de renunciar a la agresión. La ausencia de una definición del otro implica que no hay apropiación. Su acogida sin pactos jurídicos representa una deontología que es capaz de difuminar las fronteras o los límites entre el yo y el otro. Estas dos condiciones tienen una importancia crucial en el encuentro entre identidades y alteridades que, además, representan orígenes, etnias o naciones distintas.

La dialéctica visual esencial de *Manta Ray* representa un encuentro con la alteridad; un *cara a cara* donde la disposición del rostro en el encuadre evoca una situación análoga entre el pescador y Thongchai. En el nivel formal visual, este *cara a cara* intercala la micromímica de cada rostro (identidad-alteridad) hasta convertirla en una microdramática donde subyace un paralelismo ante el espectador. Esto significa que ambos personajes están en una situación similar. Ambos interpelan y son interpelados. La dinámica del punto de vista instaura un conjunto de secuencias que expresa el estado pre-lingüístico del rostro del otro y que representa la potencia de comunicación entre los

protagonistas antes de que se sitúen en la cultura. De alguna manera, sostienen un diálogo con la gestualidad. La expresión del otro conduce a la voluntad de comprenderse mutuamente.

En contraste con la dialéctica visual del rostro, la resolución narrativa manifiesta un intento de apropiación por el que el yo no logra comprender del todo al otro. Esto se debe a que el pescador no se conforma con manifestar su identidad ante Thongchai, sino que lo invita a participar en sus rutinas. En un principio, el anfitrión cumple el principio ético de la no violencia al acoger al extraño. Lo rescata, lo cura y le da un hogar. No obstante, el vínculo se convierte en un intento de instruir al otro en las labores que el pescador ha desarrollado en su mundo de vida. Una vez que el pescador desaparece, Thongchai adopta los hábitos de su anfitrión como si lo reemplazara. Ahora viaja en moto, acude a la pesca, usa la playera naranja y el falso rubio en el cabello. Al devenir casi en la persona que lo rescató, Thongchai comienza a anular su diferencia. Torna en unidad en lugar de dualidad. Este proceso volverá a trastocarse cuando, finalmente, el pescador reaparece para reencontrar a su esposa. El extranjero comprende que debe abandonar la casa de su anfitrión pues, de alguna manera, transgredió el pacto de hospitalidad.

Es posible afirmar que la estructura de *Manta Ray* ofrece el tratamiento del rostro como un *cara a cara* y el asunto narrativo como un proceso de enajenación de la ética de la alteridad. El juego minimalista de los rostros revela la naturaleza intersubjetiva de la identidad que, en este caso, no sólo se reduce a la del yo y el otro, sino a la de una identidad y una alteridad que representan etnias diferentes. Esto significa que la identidad del pescador se vuelve patente frente a la presencia de Thongchai y, por tanto, es la plasmación de una mirada intersubjetiva. Al mismo tiempo, una vez que el *cara a cara* torna en un vínculo de amistad, la mirada se vuelve intercultural toda vez que el extraño, a pesar de su silencio, es la presencia que justifica la enunciación de las costumbres y las actividades del pescador. Su cultura sólo puede definirse frente a la alteridad.

La narrativa del filme puede calificarse como representación de una ética inacabada debido a que el rostro de Thongchai es el de una alteridad sin palabra. Al tratarse de un personaje silente, el extraño no enuncia su identidad. No se justifica ante su otro. Poco a poco es objeto de una instrucción por la que es definido. Aunque en un principio había una posibilidad de comunicación por la incondicionalidad con que el pescador acogió al extranjero, la comprensión no es plena porque uno de ellos no logra manifestar su identidad ni su cultura más allá de que el filme nos muestra que, en el momento del *cara a cara*, ambos podían ser identidad y alteridad indistintamente. A pesar de ello, el *cara a cara* inicial permite la no violencia. Ninguno de los dos agrede al otro ni siquiera cuando Thongchai ha establecido una relación íntima con Sanjai.

Olivia Navarro (2008, 192) apunta que González R. Arnaiz propuso una adecuación de la teoría de Emmanuel Levinas al problema de la interculturalidad al sugerir que la interculturalidad es “un espacio libre en que las relaciones inter-étnicas se otorgan sentido a sí mismas”. La presencia de la alteridad implica una intersubjetividad que define lo que cada cual es. El yo y el otro se establecen

mutuamente después del *cara a cara* a través del diálogo. Cuando este vínculo ocurre bajo un marco ético, hay una clara distinción donde uno respeta lo que el otro es. Un proceso similar ocurre en la interculturalidad. Una etnia se define por aquello que no es en relación a otras etnias, pero necesita de esas otras culturas para “decirse”. Además, la dimensión intercultural es viable si se cumplen tres condiciones: asimetría, responsabilidad y no-indiferencia.

La representación que *Manta Ray* ofrece de este proceso permite establecer que la intersubjetividad del espacio de relaciones inter-étnicas no es suficiente para establecer un proceso intercultural aunque haya una mediación ética. Para ello, es preciso que ese espacio de encuentro fomente una transformación de las condiciones de la relación que propicie un modo de pensar diferente. En su conceptualización de la interculturalidad, Catherine Walsh distinguió este proceso de la multiculturalidad y la pluriculturalidad debido a que ambas implican la presencia de una cultura dominante. Lo multicultural supone un principio de tolerancia de otro y lo pluricultural acude al respeto que un centro de dominio tiene por la diversidad. Ninguna de estas posiciones cuestiona las estructuras de dominio. Ello explica por qué Walsh concibe la interculturalidad como un “proyecto” por construir; o bien, como la posibilidad de “interculturalizar” (2005, 46).

Más allá de que la relación entre el pescador y Thongchai no es suficientemente asimétrica, los personajes no padecen indiferencia ni irresponsabilidad. El primero se ocupa del segundo. De inicio, lo acoge incondicionalmente: no le impone reglas. Incluso, el pescador invita al extraño a presentarse. Al descubrir su silencio, no tiene otra opción más que enseñarle las labores y las costumbres de la pesca. Aquí se manifiesta un espacio para el nexo inter-étnico. Tanto la identidad como la cultura del pescador son posibles por la presencia del otro. En distintos momentos del relato, ambos son responsables con el otro. Nunca son indiferentes porque la asimetría no se debe a una falta de voluntad para escucharse, sino a la barrera lingüística. Esto significa que su vínculo ya había establecido las bases para transitar de la ética y la intersubjetividad hacia la interculturalidad.

6. Reflexión final. De rostros humanos y animales antropomórficos.

En una secuencia representativa de la amistad entre los protagonistas del filme, el pescador explica al extraño las creencias del poblado sobre unas piedras preciosas que hay bajo tierra. Los pobladores dicen que, cada cierto tiempo, esas rocas flotan hacia el cielo. Además, el brillo de esas piedras suele atraer a las mantarrayas. Esta dimensión del filme nos devuelve a su relación con el contexto al mismo tiempo que con su dimensión fantástica debida a una secuencia donde el hombre armado camina mientras varias rocas luminosas flotan. Por un lado, los protagonistas descubren que desenterrar piedras preciosas puede llevarlos de frente al horror pues debajo de la tierra fronteriza también hay cadáveres de niños. En cambio, esas mismas piedras les sirven para invocar al animal simbólico.

El preconstructo cultural de las piedras preciosas da lugar al plano final del filme: dos mantarrayas navegan el océano una detrás de otra. Se siguen una a la otra en un nado paralelo donde actúan como una dualidad sin que deje de ser posible reconocer su individualidad. Atraídas por las luces sobre el

agua, las dos mantarrayas parecen evocaciones de los protagonistas. Son animales antropomórficos pues ya está identificados anímicamente con el pescador y con Thongchai. Han sido guiadas hasta allí por luces para danzar en el mar del mismo modo que los dos hombres danzaron bajo una serie de luces multicolor durante su primera convivencia.

Aquí subyace la interpretación última de la alteridad y, también, una respuesta a la cuestión del significado implícito del filme señalada en la introducción de este ensayo. La resolución del dilema ético revela que el pescador no podía apropiarse del extraño ni siquiera al darle un nombre. Thongchai no podía convertirse en otro porque eso anularía su alteridad y, también, su cultura. No obstante, hubo entre ellos una interpelación inicial por lo que la identidad de uno está constituida por la presencia del otro. El resultado de este *cara a cara* fue que pudieron evadir el conflicto e instaurar una relación en la que la ética inicial, la concreción de la intersubjetividad, no logró manifestarse plenamente como interculturalidad.

La condición silente de Thongchai manifiesta la insuficiencia de la apertura al otro. La relación prevalece en el nivel del *cara a cara* que, en el caso del filme, es el nivel plasmado por el motivo minimalista de las tres secuencias analizadas. El problema subyace en que la relación entre identidad y alteridad no es del todo asimétrica y está fundada en la cultura del yo; o bien, en el quehacer cotidiano y la relación del pescador con su mundo. A pesar de la insuficiencia de esta ética, la apertura a un diálogo gestual es lo que impide la violencia. Hay cierta comprensión de la diferencia porque, de algún modo, ambos personajes no son uno mismo, pero sí experimentan una misma situación. Esto significa que, por su dimensión formal, el filme revela a los personajes como dos seres humanos. Más allá de la identidad y la alteridad, y por encima de sus orígenes étnicos, se trata de dos personas; cada cual con su identidad.

Esta idea final remite a la conceptualización del rostro fílmico que Jacques Aumont (1998) sugirió luego de leer el ensayo de André Bazin (2008), originalmente publicado en la revista *Esprit* en 1949, sobre *El ladrón de bicicletas* (1948). Se trata del rostro del cine como rostro humano; un rostro que “no actúa”, sino que más bien es. Además, éste tiene raigambre humanista porque evoca la cara del *ser humano* en general de un modo que el personaje representa un referente real. Este tipo de rostro es un legado del Neorrealismo italiano y alude a un “individuo cinematográfico” que se inspira en el contexto, como la migración en *Manta Ray*, y que es relevante porque su presencia física revela una identidad profunda. El pescador y el extranjero son distintos, en tanto que objetivan al yo y al otro, pero son idénticos en tanto seres humanos, o rostros humanos, inmersos en una situación recíproca: la posibilidad de alcanzar una ética para su relación que podría llegar a constituir una genuina mirada intercultural.

Bibliografía:

- Aumont, J.; Michel, M. (2016). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca.
- Aumont, J. (2013). *El cine y la puesta en escena*. Buenos Aires: Colihue.
- Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Arnheim, R. (1996). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bordwell, D.; Thompson, K. (2015). *Arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Bálázs, B. (1978). *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. España: Gustavo Gili.
- Bálázs, B. (2013). *El hombre visible, o la cultura del cine*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- Burch, N. (2008). *La praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Cerda Dueñas, C. (2015). Derechos humanos y la democracia en Myanmar: tareas inacabadas y riesgos de reversión. *Confines*, 21, 63-86.
- Cumming-Bruce, N. (12 de septiembre, 2017). La ONU acusa al gobierno birmano de perpetrar una limpieza étnica. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/es/2017/09/12/espanol/onu-rohinya-limpieza-etnica-birmania-aung-san-su-kyi.html>
- Derrida, J (2008). *La hospitalidad*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- La Ferla, J. & Reynal, S. (2012). *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires: Librería.
- Levinas, E. (2001). *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*. Valencia: Pretextos.
- Levinas, E. (2002). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.
- Navarro, O. (2008). El rostro del otro: Una lectura de la ética de la alteridad de Emmanuel Levinas. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 13, 177-194. <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v13i0.1600>
- Pinel, V. (2009). *Los géneros cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Barcelona: Robinbook.
- Specia, M. (15 de septiembre, 2017). Cómo ha escalado el conflicto de los rohinyá en Birmania. *The New York Times* <https://www.nytimes.com/es/2017/09/15/espanol/conflicto-rohinya-birmania-limpieza-etnica.html>
- Walsh, Catherine (2005). Interculturalidad, conocimientos y decolonialidad. *Signo y Pensamiento*, 46, 39-50.

Filmografía:

Manta Ray, los espíritus ausentes / Kraben rahu (Phuttiphong Aroonpheng, 2018)

Reseña curricular

Rodrigo Martínez Martínez. Maestro en Comunicación y Doctor en Ciencias Políticas y Sociales por la UNAM. Profesor Visitante del Departamento de Comunicación de la UAM Cuajimalpa y profesor de asignatura en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (UNAM). Es miembro del Centro de Investigación en Teoría y Análisis Cinematográfico (CITACINE-UACM). Ha participado en congresos nacionales e internacionales de AMIC, ALED, Sepancine y Cinoteca Nacional. Es autor del libro *Cine y forma. Fundamentos para conjeturar la visualidad fílmica* (UAM-C, Filмотeca UNAM, 2019). Escribe la columna Atalante en la revista *Punto en línea*.