

[ARTÍCULO]

Isotopías e índices en el cortometraje *Mother* (2019), de Gaurav Wakankar: una metáfora bélica

Arturo Morales Campos

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (Morelia, Michoacán, México)

Email de contacto: arturo.morales@umich.mx

Recibido: 20 de febrero, 2026

Aceptado: 30 de mayo, 2026

Publicado: 31 de julio, 2026

Isotopies and indexical signs in the short film *Mother* (2019), by Gaurav Wakankar: a war metaphor.

Cómo citar este artículo:

Morales Campos, A. (2026). Isotopías e índices en el cortometraje *Mother* (2019), de Gaurav Wakankar: una metáfora bélica. *Revista Chilena de Semiótica*, 23, (132–144).

Resumen

El cortometraje animado *Mother* (2019), del cineasta Gaurav Wakankar, puede abordarse mediante dos herramientas textuales fundamentales: la isotopía y el índice. Bajo posturas emanadas de la semiótica y la sociosemiótica, esas dos herramientas desvelan un conflicto bélico entre dos grupos sociales, lo cual no es sino una especie de metáfora que explica parte de la situación mundial alrededor del año en que se produjo ese texto fílmico. El presente trabajo trata de elaborar un análisis que muestre ciertos pasos que lleven a establecer una relación estructural entre algunos signos del texto (isotopías e índices) con determinadas circunstancias sociohistóricas que lo circundan. Este procedimiento, a la vez, es útil para sustentar la función social del texto cultural en cuestión. El punto metodológico central de este abordaje es el de no considerar el texto como un elemento accesorio, sino como el sustrato que lleve a diversas líneas de investigación.

Palabras clave

Texto; isotopía; índice; metáfora; *Mother*; cine animado.

Abstract

The animated short film *Mother* (2019), by filmmaker Gaurav Wakankar, can be approached through two fundamental textual tools: isotopy and index-sign. Drawing on semiotics and socio-semiotics, these two tools reveal a war conflict between two social groups, which is nothing more than a kind of metaphor explaining part of the global situation around the year in which this filmic text was produced. The present work seeks to present an analysis that outlines certain steps leading to the establishment of a structural relationship between some of the text's signs (isotopies and indexical signs) and specific socio-historical circumstances surrounding it. At the same time, this procedure is useful for supporting the social function of the cultural text in question. The central methodological point of this approach is not to place the text as an accessory element, but rather as the substrate that gives rise to various lines of inquiry.

Keywords

Text; Isotopy; Index-sign; Metaphor; *Mother*; animation cinema.

Introducción

Existe una gran variedad de perspectivas teórico-metodológicas que son útiles para desarrollar un análisis textual, desde las propuestas formalistas y reduccionistas de Vladimir Propp, aparecidas a principios del siglo XX, hasta otras más integrales de las últimas décadas, en las que se toman en cuenta (bajo lineamientos psicológicos, sociales, comerciales, históricos, feministas, de género, técnicos, etc.) tanto el lado de la producción como el de la recepción, en fin. Sin objeción alguna, esta reciente apertura teórico-metodológica enriquece la línea de conocimiento perteneciente al análisis textual, sin embargo, se corre el riesgo de no poner el foco en el objeto de estudio o de investigación, es decir, el texto. Por razones meramente metodológicas, el texto es el inicio de una investigación de este tipo, no un elemento aleatorio o accidental.

Con la finalidad de justificar, por lo menos, una de las teorías actuales que se adopten, el texto corre el riesgo de pasar a ser un pretexto que explica, en forma directa, fenómenos sociales, históricos, psicológicos, culturales, etc. (ver, por ejemplo, Stam, 2012). ¿A qué nos referimos con esto? Si tratamos de elaborar una investigación que parta de una novela reciente (objeto de estudio) con el propósito de hablar acerca de la falta de aplicación de ciertos derechos humanos en la época actual (problema de investigación), puede ser una propuesta pertinente. No obstante, si procedemos únicamente con base en determinados fragmentos de la historia que narra la novela (o diégesis) como ejemplo de la ausencia de derechos humanos en estos tiempos, no estamos haciendo análisis textual, sino que estamos justificando, en forma forzada, acontecimientos de corte sociológico o jurídico. Repetimos: es una cuestión metodológica. El objeto de estudio del análisis textual son los textos, no el ámbito sociológico o jurídico. Tampoco nos referimos a hacer análisis no transdisciplinarios, al contrario. Otra vez, todo es cuestión de método: lo primero es analizar la novela para localizar el funcionamiento de algunos signos que remitan a una crisis de derechos humanos dentro de esa historia y, posteriormente, establecer relaciones estructurales del texto con las circunstancias sociohistóricas en las que se produjo esa novela; de esta manera, es que puede atenderse, en un segundo momento, la problemática jurídica o social.

En el presente trabajo, analizaremos el cortometraje animado *Mother* (2019), del director indio Gaurav Wakankar. A pesar de que esta obra se seleccionó en quince festivales internacionales de cine y de haber ganado un premio en el "People of Colour Film Festival" (Homegrown Staff, 2021), no cuenta con trabajos serios. A la solicitud "Análisis del cortometraje *Mother*, del director Gaurav Wakankar", obtuvimos en la plataforma Gemini, de Google, la siguiente respuesta: "En resumen, *Mother* de Wakankar es una pieza de animación oscura y visceral que cuestiona la naturaleza del amor incondicional y la supervivencia, mostrando un lado más siniestro y protector de la maternidad" (Gemini, 2026). Como quedará claro, este argumento subjetivo se obtiene directamente de la diégesis, sin necesidad de un análisis. Por tal razón, nos proponemos realizar un estudio más profundo que explique parte del funcionamiento textual de dicho objeto cultural; en particular y en

un primer momento, a partir de la perspectiva semiótica de un par de isotopías y de un par de índices encontrados en la trama (entendidos como signos), explicar parte de la generación de sentido en el mismo texto cinematográfico. En un segundo momento, tomaremos esos signos para establecer relaciones estructurales con determinadas circunstancias sociohistóricas que circundan el año de su producción. Este segundo nivel pertenece a la sociosemiótica.

Dividimos el artículo en las siguientes secciones: en la primera, exponemos los conceptos teóricos base; en la segunda, mostramos los principales elementos estructurales de la diégesis; en la tercera y en la cuarta, examinamos, correspondientemente, los signos centrales encontrados, a saber, isotopías e índices; en la quinta, presentamos el papel de la madre; en la sexta, explicamos los elementos que conforman el mundo distópico en el que se desarrolla la diégesis; en el último, localizamos algunas circunstancias sociohistóricas que circundan el año de producción del cortometraje para, a su vez, establecer relaciones estructurales con los signos encontrados previamente.

Conceptos teóricos

Isotopía

Se considera a A. J. Greimas como uno de los semiotistas más significativos que analizó y clasificó las isotopías; fenómeno propio del campo de la fisicoquímica. Un *isótopo*, según la RAE (2014), se refiere a cada uno “de los átomos de un mismo elemento químico, cuyo núcleo tiene el mismo número de protones, pero distinto número de neutrones”. Valga esta definición para subrayar la noción recurrente ‘mismo’ que, como quedará evidenciado, pasará parte de su carga semántica al ámbito textual.

Bien, a partir de esto, Greimas tomó tal concepto científico para llevarlo al ámbito lingüístico, inicialmente, como “la iteratividad —a lo largo de una cadena sintagmática— de clasemas que aseguran al discurso-enunciado su homogeneidad” (Greimas y Courtés, 1979: 229-230). Más tarde, lo extendió, es decir, “en lugar de designar sólo la iteratividad de clasemas, [se definirá] como la recurrencia de categorías sémicas” (Greimas y Courtés, 1979: 230). Umberto Eco, por su parte, consideró dicha concepción altamente ambigua, pues resulta ser un “término-saco que abarca fenómenos diferentes”; concluye que ‘isotopía’, como propiedad semántica de un texto, “siempre se refiere a la constancia de un trayecto de sentido que un texto exhibe cuando se lo somete a ciertas reglas de coherencia interpretativa” (Eco, 1999: 143-144).

Veamos que la propuesta de Eco resulta más conveniente, debido a los siguientes puntos:

- 1) No se reduce al ámbito lingüístico, sino que lo extiende al textual en general.
- 2) Si bien las categorías ‘clasema’ y ‘sema’ en Greimas remiten a la semántica, para Eco, la generación de sentido es más clara y

determinante.

3) Para Greimas, el fenómeno isotópico parece resultar con ausencia de análisis, es decir, en forma “natural” o “directa”; en cambio, Eco fuerza a “someter” el texto a “ciertas reglas de coherencia interpretativa”.

En cuanto al primer punto, el ambiente textual permite localizar isotopías no únicamente en obras estructuradas bajo un código lingüístico. Ya Iuri Lotman se había preguntado acerca de la existencia de sistemas sgnicos con ausencia de signos pertenecientes al lenguaje natural. Su respuesta permitió considerar como textos también aquellos productos culturales “que se desenvuelven en el espacio” (Lotman, 2000: 9), como son los textos cinematográficos, pictóricos, arquitectónicos, etc.

El segundo punto permite una lectura semiótica del concepto en cuestión, es decir, la generación de sentido a raíz de la “constancia” de determinados signos distribuidos en el texto que pasarán a pertenecer a cierto trayecto de sentido o, como se diría en el ámbito de la lingüística, a un mismo campo semántico.

Finalmente, el tercer punto no requiere mayor explicación: se hace necesario realizar un procedimiento teórico de corte semiótico para localizar el fenómeno isotópico, ya que no siempre resultan manifiestas las isotopías.

Índice

En relación con lo que respecta a la noción ‘índice’, Charles Sanders Peirce ofreció su definición: son signos que “muestran algo sobre las cosas, debido a que están físicamente conectados con ellas” (Peirce, 2012: 54). Umberto Eco, nuevamente, se distancia de esta posición, ya que “*La presencia del referente no es necesaria para la comprensión de un índice verbal* [o de otro tipo]”, la proximidad debe entenderse, entonces, “como un contenido [semántico] transmitido”; en conclusión, esa misma proximidad entre la cosa (el referente) y el índice (signo) debe tomarse tan sólo “como un contenido [semántico] transmitido” (Eco, 2000: 184 y 185; las cursivas son textuales). En este sentido, el contenido semántico proviene de la cosa, fenómeno o entidad. La función substitutiva del signo en general se entiende claramente cuando el referente no está presente y el índice ocupa su lugar y, por lo tanto, adquiere el contenido semántico de dicho referente. Digamos que este último, debido a su ausencia, es un signo cero (S Ø) que, a pesar de todo, significa al transmitirle su contenido semántico al índice. De lo contrario, ese índice no tendría caso.

Estas dos nociones aparecerán en el texto que trabajaremos, como mencionamos en la introducción; en gran medida, son las isotopías los elementos intratextuales que propician la distribución principal de sentido. Desde el inicio, aparecen y, aunque cada una se refiere a trayectos de sentido diferentes, hay un punto en el que se unen. En cuanto al índice, tomaremos también un par de ellos que resulta altamente determinante y que, en adición, participa en la construcción general de sentido.

Elementos estructurales

El cortometraje tiene una duración de tres minutos y once segundos; no tiene diálogos y la diégesis, o secuencia de acciones, es lineal con un final abierto. El ambiente humano en el que se desarrolla la historia remite a culturas no industrializadas que podrían llamarse “primitivas”. De hecho, el nombre del cortometraje que aparece al inicio está diseñado con una tipografía que alude a esa situación cultural. No obstante, esto anterior, la presencia de un complejo arquitectónico bien estructurado en las últimas escenas, a manera de una pequeña villa, ya no habla de nomadismo; por lo tanto, el tiempo al que remite no es claro: puede ser en una época pasada o en el presente (sabemos que existen, por ejemplo, pueblos que mantienen una vida muy cercana a la naturaleza en el Amazonas). El ambiente físico es característico de una zona semidesértica; la paleta de colores, marrones y amarillos, refuerzan estas características del entorno.

La historia o diégesis narra parte de la vida de una madre que sale, en compañía de su hijo (de unos ocho o diez años), a recolectar algunos frutos. El pequeño juega con un arco y unas flechas. De pronto, la madre se percata de la ausencia de su hijo. Lo llama y lo busca. Al dar unos pasos, se encuentra con el cadáver de un hombre de edad un tanto avanzada. Su muerte se debió a un ataque con flechas. Por su indumentaria (número, colores y diseño de las piezas de vestido), puede tratarse de una persona con una cierta jerarquía dentro de su sociedad. Además, en el pecho, porta una prenda con un triángulo en posición regular, es decir, con una de sus puntas hacia arriba. Todo esto desempeña una función significativa (de generación de sentido) fundamental porque, tanto la madre como su hijo, no portan vestimenta ostentosa y llevan un triángulo invertido (con una de sus puntas hacia abajo) pintado en la frente. Este detalle permite entender que se trata de grupos socioculturales diferentes. Ambos, madre e hijo, presentan expresiones de miedo ante la escena. Un poco después, aparece un niño (de edad similar a la del hijo) que, por sus prendas y el signo del triángulo, pertenece a la comunidad del hombre muerto. Este otro niño se entera de lo que ha sucedido y, por lo tanto, corre con destino a la pequeña villa que se ve al fondo, quizás con la intención de avisar de lo sucedido a su gente. La madre pasa por un momento de turbación. Finalmente, se decide: toma su arco y apunta su flecha en dirección al niño que corre. Esto marca el fin del texto cinematográfico.

El tono de piel de los cuatro personajes, rojizo, complementa la paleta de colores mencionada.

Isotopía de escasez

La escena inicial muestra a la madre, de espaldas, quien recolecta los pocos frutos de un árbol sin hojas. Esos frutos tienen una cubierta espinosa, por lo cual, deben manejarse con cuidado. La esbelta figura del árbol, la ausencia de hojas, la baja cantidad de frutos y el panorama semidesértico (colores, rocas, arena, polvo y escasa vegetación) marcan una primera isotopía perteneciente a un trayecto de sentido (o campo semántico) que alude al signo ‘escasez’. Esta isotopía, además, se vincula con la anatomía de la pareja, extremadamente delgada, y su vestimenta, puesto que es muy sencilla

(el niño lleva únicamente calzón y la madre, una tela que le cubre el pecho y una falda). En adición y sin tomar en cuenta que los cuatro personajes carecen de calzado (condición que los igualaría), dichas prendas podrían significar, si las contrastamos con las del hombre muerto (tal vez un soldado, pues porta un carcaj, flechas y arco) y del otro niño, la pertenencia a una clase baja dentro de la sociedad de donde proviene aquella misma pareja, sin olvidar el tipo de alimento que consume (escaso) y la manera complicada de obtenerlo. El conjunto de estos signos y su intrincada interrelación señalan, en adición, una forma simple de vivir de la primera pareja. Simple, mas no fácil.

Isotopía de conflicto

El primer signo de esta segunda parte, que configurará posteriormente parte de la isotopía 'conflicto' (trayecto de sentido), se concentra en la flecha que "amenaza" a la madre. Es un signo cuya función central, en principio, es la de 'presagiar' actos violentos posteriores. (La escena se presenta a través de un acercamiento) Inicialmente, la presencia de ese signo nos remite a la de un índice, pues, en ese momento, no hay tal conflicto ni agentes conflictivos extraños, los cuales resultarán prácticamente inminentes e implícitos en unas escenas subsiguientes. Al abrirse el cuadro, la amenaza se trueca por "juego", puesto que, como dijimos, la flecha pertenece al hijo. Un segundo signo se localiza cuando la madre busca al chico y, al hacerlo, se topa con el cadáver; aquí es que se materializa el signo 'conflicto'. Durante la búsqueda, la madre exhibe gestos de preocupación. Pasa por un hueco formado por dos grandes rocas (vía hacia un contexto diferente y adverso) y encuentra, sorpresivamente, el cuerpo flechado. En este posterior momento, la tensión aumenta más. Igualmente, los gestos de la madre, los triángulos respectivos (signos distintivos y diferenciadores, a la vez) a los dos grupos sociales son los que permiten localizar ese aumento de tensión. Asimismo, el contraste marcado por las prendas de vestir, contribuyen al ascenso de la tensión a raíz de la clase social a la que pertenecen, respectivamente, el hombre muerto y la pareja madre-hijo.

El saberse descubiertos por el niño de la otra comunidad vuelve a elevar el tono dramático de la escena aún más y explica esta situación que va en aumento y se resume, finalmente, en el signo 'conflicto'. Madre e hijo se abrazan mientras el otro niño se aleja corriendo. Una música de ritmo repetitivo acompaña la carrera del niño hacia su aldea.

El hijo, al principio, juega a, digamos, la guerra y esta acción lúdica es la que permite, más adelante, la probable existencia de un conflicto bélico y duradero entre los dos grupos. Cualquier decisión que tome la madre desataría un nuevo evento de enfrentamiento: si matara al niño ajeno, la otra comunidad respondería agresivamente; si no lo hiciera, el niño los acusaría. (En estas últimas líneas, utilizamos el condicional porque el cortometraje no muestra una solución definitiva, lo que permite la formulación de esas dos líneas especulativas) En ambos casos, la pareja no dejaría de ser culpable para los rivales, sin haber hecho nada. El hombre muerto funciona como signo de una evidencia de agresión grave, de una pelea anterior, y, por lo tanto, como otro índice que remite a dos recorridos semánticos del signo 'conflicto', a

saber: uno anterior (en el que murió ese hombre) y uno subsiguiente (el que protagonizan la pareja madre-hijo y el niño del otro grupo). No tomamos en cuenta el posterior factible, después del final, ya que no forma parte de la diégesis. Por su parte, los gestos de la madre y el hijo refuerzan el escenario conflictivo. Decimos que el hombre es un índice porque refiere a una lucha que no aparece en el texto.

El signo 'escasez' se entrelaza con el de 'conflicto', puesto que resultaría ser uno de los motivos principales de la rivalidad entre ambos grupos. De nueva cuenta, el marco del paisaje desértico es el que enfatiza la ausencia de, por lo menos, alimento.

La madre

La situación final coloca, principalmente, a la madre en un camino con dos únicas salidas: matar al niño del grupo contrario o dejarlo vivir. Sabemos ya que las consecuencias podrían resultar iguales en ambos casos. Esa difícil disyuntiva se anuncia mediante una compleja estrategia textual: la madre, al ver al niño alejarse a toda prisa hacia su aldea, se pincha un pie con uno de los frutos que ella misma había recolectado minutos antes. Así, las siguientes acciones se suceden sin interrupción: se hinca en el suelo; ve la herida que sangra; voltea a ver a su hijo; recoge su arco y su flecha, que había dejado caer a causa del corte en el pie; cierra los ojos fuertemente; vuelve a abrirlos llenos de lágrimas; se incorpora; prepara su arma; apunta hacia el chico. La historia concluye. Esta secuencia construye una narratividad que incorpora los siguientes factores: dolor (tanto físico como emocional), comparación (entre su hijo y el chico del pueblo rival), decisión difícil (matar o no matar), conflicto moral (que afecta a los dos grupos sociales) y conflicto bélico implícito en todo momento. El papel de madre es, precisamente, el que la coloca dentro de estas circunstancias y la modeliza bajo dos signos: 'madre-asesina' o 'madre-protectora' que, apriorísticamente, son mutuamente irreconciliables (veremos esto más adelante). Sobre la madre recae toda la carga moral de las acciones que está a punto de realizar (matar o no-matar).

Un mundo distópico

Una lectura más amplia de las dos isotopías y de los dos índices analizados permite establecer otra vinculación que señala hacia un mundo distópico en el que sobreviven dos culturas antagónicas. En forma general, los signos con los que hemos trabajado sucintamente evidencian un mundo regido por pares dicotómicos: escasez/abundancia, conflicto/paz, poder/subordinación, madre-asesina/madre-protectora, vida/muerte. La dicotomía poder/subordinación se obtiene a raíz de un fuerte esquema normativo que regula las actividades de los cuatro personajes involucrados; de acuerdo con esto, ese mismo esquema se convierte en una forma de vida. Explicamos.

El comportamiento de la madre (su sorpresa ante la flecha de su hijo, su imperiosa necesidad de buscarlo, su sorpresa ante el cadáver, su indecisión y angustia para resolver el problema) desvelan la presencia de dos poderes en disputa y, por lo tanto, de la imposición (implícita o explícita) de la rigurosa

observancia del esquema normativo al que nos hemos referido. Para ambos bandos, parte de esas reglas se resumiría en considerar como enemiga a la otra comunidad y, por consiguiente, en aceptar un constante estado de conflicto o, más directamente, de guerra. Sin esta aclaración, no se explicaría, entre otras cosas, que la madre, al igual que el hombre muerto, portara carcaj, flechas y arco; que su hijo reprodujera lúdicamente un acto violento aprendido; la presencia del hombre muerto; la reacción sorpresiva del niño y su huida a la aldea rival. Las otras dicotomías son evidentes y no son ajenas a la que estamos siguiendo. La función de las isotopías y su fuerte vinculación entre ellas permite entender que las dicotomías mencionadas no son mutuamente excluyentes, sino que ambos extremos de cada una se interrelacionan. Así, esta organización sígnica revela, cuando menos, la existencia de un conflicto entre dos partes; es por lo que las relaciones de poder en cada lado deben contemplar la existencia del sector enemigo a cada instante y, en consecuencia, resulta necesaria la formulación y aplicación de ciertas normas para la vida cotidiana que exhiban esa dualidad.

Bien, detrás de este mismo mundo escindido y doloroso, subyace un signo más amplio que los demás y aparece en la dicotomía conflicto/paz, estamos aludiendo a la noción 'guerra', que ya habíamos detectado, y que involucra, a su vez, el signo 'madre'. Veamos esto.

El extremo que modeliza a la madre como madre-protectora puede extenderse hacia el niño del otro grupo social, siempre y cuando no atente contra su vida. Así, se establece una identidad entre los dos chicos, es decir, se reconocerían bajo las connotaciones 'hermanos' e 'hijos' al mismo tiempo. Esto se explica mediante la tradición cultural ancestral que coloca a una madre como "dadora de vida", esquema que la asocia "naturalmente" con la paz (Ramírez, 2002: 91; Vargas, 2021: 35). Si la madre del cortometraje no agrede al otro niño, le permite vivir; no le da la vida exactamente, pero no se la quita: el conflicto moral por el que ella cruza es el de esa madre tradicional, es decir, *debe* tratar al otro niño *como* si fuera su propio hijo. Esta construcción conjuntiva 'como si' es la que asemeja a los dos niños. Debido a esto, es que la madre mira, alternativamente, a su hijo y al otro chico y, cuando se decide, le brotan lágrimas de los ojos. La decisión va acompañada del dolor físico que le produjo el pinchazo en el pie.

Por otro lado, la segunda parte de la dicotomía elimina los rasgos maternos y la convierte en filicida. Sin embargo, como la dicotomía ahora ya no resultará mutuamente excluyente, la condición de madre permite asociar a esa mujer como "madre asesina de su *propio* hijo"; en este sentido, los extremos que modelizan a la madre pueden presentarse así: 'madre-asesina' y/o 'madre-protectora'. Esta idea es la que abre un nuevo trayecto de sentido hacia el signo 'guerra' o, más específicamente, a 'guerra fratricida' que, al final de cuentas, eso es lo que sucedería después del final del cortometraje. No olvidemos que la madre se encuentra ante este escenario debido a las estrategias de poder que la determinan fuertemente.

De acuerdo con esto anterior, la presencia activa de la mujer-madre dentro un conflicto bélico "habla de una contradicción de los 'roles asignados' culturalmente" (Vargas, 2021: 35), ya que la guerra sería un asunto viril y, en muchos casos, a partir de otras ideologías (de corte nacionalista, por ejemplo),

el papel de la mujer-madre se reduce a la procreación de hijos que, en el futuro, se incorporarán como soldados con el objetivo de proteger del enemigo a la nación, la madre patria. Sirva como ejemplo para esta argumentación la segunda parte de la primera estrofa del *Himno Nacional Mexicano*:

*Mas si osare un extraño enemigo
profanar con su planta tu suelo,
piensa ¡oh Patria querida! que el cielo
un soldado en cada hijo te dio,
un soldado en cada hijo te dio.*

Con la finalidad de continuar sustentando el argumento que remite a la relación entre mujer-madre y guerra, nos es muy útil recurrir a parte de la cosmogonía del pueblo azteca (cultura del centro de México, entre los años 1300 y 1521). En su panteón, existían dos figuras celestiales: *Cuauhteca* ("Gente del Águila") y *Cihuateteo* ("Mujeres Divinas"). La primera se destinaba a "los guerreros muertos en el campo de batalla o en la piedra de los sacrificios" y la segunda a "las mujeres muertas al dar a luz en su primer parto" (Soustelle, 1983: 56). Esas mujeres:

tenían una función muy particular en la religión náhuatl prehispánica. El hecho de haber muerto en una etapa de su preñez o en el momento de dar a luz, es decir, en lo que se consideraba como un combate contra fuerzas antagónicas, les confería un estatuto divino parecido al de los hombres que habían fallecido en la guerra o en sacrificio. Dichos hombres llevaban al Sol desde el Este hasta el cenit, mientras que las *mocihuaquetzqueh* ["mujeres que se yerguen", "princesas" o "diosas"] lo recibían en el cenit y lo bajaban hasta el Poniente, *cihuatlampa*, literalmente "lugar de las mujeres" (Johansson, 2006: 71).

Dentro de otras culturas, es factible encontrar casos similares. La *Virgen del Signo*, deidad rusa, participó en una guerra interna de 1170.

Rusia estaba asolada por las guerras fratricidas donde diversos principados luchaban por la primacía del poder. Ante los ataques de Andréi Bogolubski de Suzdal, el arzobispo Juan (Ioann) de Nóvgorod estuvo tres días y tres noches rogando en la Catedral de Santa Sofía por la salvación de su ciudad. En esta ocasión escuchó una voz procedente de un icono de Cristo que le ordenaba coger el icono de la Virgen del Signo de la Iglesia de la Transfiguración y llevarlo a las murallas para desafiar a los enemigos. Al hacerlo, unas flechas del ejército adversario acertaron a la imagen de la Madre de Dios, y de sus ojos brotaron lágrimas que cubrieron el cielo. Enseguida, 'se hicieron las tinieblas y los enemigos se mataron unos a otros', según la *Crónica de tiempos pasados* (*Poviest vremeni' liet*). (Djermanovic, 2013: 114)

Este breve recorrido nos conduce a la concepción 'madre patria' que se ha de defender a toda costa de la presencia ajena. Estamos señalando uno de los agentes principales de la ideología nacionalista que usa la imagen materna de varias formas. Ahora bien, si partimos de un supuesto ideológico de corte mítico-religioso, todo humano compartiría el mismo linaje con el resto de la humanidad; por consiguiente, cualquier guerra sería fratricida. La explicación del génesis de varias culturas ancestrales relata esa condición en común.

Circunstancias sociohistóricas

En el año de producción del cortometraje (2019), se registraron “54 conflictos activos armados en el mundo” (Strand et al., 2020: 1; la traducción es nuestra). Algunos de ellos fueron: Libia (guerra intestina), Afganistán (guerra contra los talibanes), Yemen (intervención de Arabia Saudita y grupos hutíes), Siria (intervención de Turquía apoyada por otras naciones), Sudán del Sur (guerra intestina), etc. (Strand et al., 2020: 2 y 3; la traducción es nuestra). Debemos considerar también las famosas guerras contra el narcotráfico al interior de muchas naciones. Resulta importante señalar que, en gran medida, los países afectados no son considerados como naciones plenamente industrializadas.

Existe otro factor más que abona al ambiente bélico de ese momento. Se trata del ascenso al poder de Estados Unidos de Donald J. Trump, que si bien no intervino en conflicto alguno durante su primer mandato (2017-2020), sí incrementó considerablemente el presupuesto del Pentágono, aumentó el número de tropas y de armamento en las guerras ya existentes que “heredó” de gobiernos anteriores: “Trump no sólo no puso fin a las guerras que prometió, sino que las empeoró, avivó más conflictos, debilitó las perspectivas de paz y aumentó masivamente la tasa de muertes de civiles” (Galant, 2021, s. p.; la traducción es nuestra). Aparte de ese papel, uno de los principales pretextos que propiciaron una tensión mundial fue su agresiva política arancelaria contra China, con el supuesto argumento de girar en sentido contrario, esto es, atentar contra la globalización e implementar una política proteccionista en Estados Unidos (Rifa’i, 2026: 2). Esto no implica la cancelación plena del modelo neoliberal, que se caracteriza por una agresiva política de mercado y el uso de la violencia extrema de países hegemónicos para la depredación de naciones no-hegemónicas. Entendemos, pues, que Trump continuó con gran fuerza un régimen mundial político-comercial en el que los recursos naturales son determinantes. Esto explica parte del avivamiento de las guerras “heredadas”.

A lo largo de su presente mandato (iniciado en 2025), en la que los arteros y desproporcionados asesinatos de lancheros, nunca enjuiciados ni comprobada su supuesta actividad ilícita; la invasión a Venezuela; el amago de entrar en México, Canadá, Colombia; en fin, de América latina; “ahogar” a Cuba; o de apropiarse de Groenlandia; tiene como correlato el adueñarse de los territorios y recursos de esos países: petróleo, agua, tierras raras, entre otros. El relanzamiento de la Doctrina Monroe hace patente parte de su estrategia.

Como otras grandes crisis mundiales modernas, la que circunda la producción del cortometraje (2019) expresa una gran preocupación:

nos encontramos con que nuestras expectativas a corto plazo son necesariamente inestables. Esta inestabilidad puede generar una ansiedad considerable y por lo tanto violencia en lo que las personas intentan preservar los privilegios adquiridos y el rango jerárquico en una situación muy inestable. En general, este proceso puede llevar a conflictos sociales que pueden tomar una forma bastante desagradable. (Wallerstein, 2005: 106)

Dentro de esos conflictos sociales, la vida humana es lo que menos interesa,

el derecho humano a la subsistencia no es fundamental [...] En el contexto del sistema capitalista, orientado a la producción de beneficios, el dinero, como sustancia de mayor valor en términos económicos, se encuentra entre la preservación y la destrucción de la vida humana y del resto de los organismos. (Ramose, 2021: 171-172)

Sin tratar de plantear un esquema determinista ni causalista, los signos localizados como las isotopías encontradas, 'escasez' y 'conflicto', son la vía para desatar una crisis bélica; como punto de correspondencia, en las condiciones actuales, esos mismos signos son decisivos para propiciar la inestabilidad mundial comentada. Bajo este marco, el cortometraje, además de una gran metáfora, es una especie de metonimia que toma un caso específico para referirse a un fenómeno social más amplio. La ausencia de datos en cuanto al lugar y el periodo histórico en el que ocurre la diégesis sugiere que la guerra es un fenómeno ubicuo y no específico. Las características de los personajes y su ambiente nos remiten a un tiempo pasado, lejano; no obstante, esa misma ubicuidad nos faculta para no perder de vista las circunstancias sociohistóricas en las que emerge el cortometraje.

Las cincuenta y cuatro guerras en el 2019 ocurren, pues, dentro de países no industrializados, pero llenos de valiosos recursos. La estrategia occidental (Estados Unidos incluido) de no participar directamente permite que, una vez "pacificadas" esas naciones gracias al apoyo ofrecido, se exija un cobro a cambio.

Conclusiones

El abordaje del cortometraje *Mother* que hemos presentado es una de muchas alternativas analíticas actuales. A pesar de no ser omniabarcante, pues no toma en cuenta la figura del emisor ni la postura de la recepción, trata de centrarse, primeramente, en el texto para después, como lo hicimos, buscar la respuesta a la pregunta: ¿Por qué, en pleno siglo XXI, un texto cinematográfico nos presenta un fenómeno un tanto remoto, en apariencia, por las características de los personajes y su forma de vida? Parte de la respuesta es que ese mismo texto reproduce algunas de las problemáticas que suceden en el entorno en el que se publicó, es decir, es un documento, aunque ficcional, testimonial. Esto valida la pertinencia de obras culturales de este tipo, ya que ofrecen una cierta perspectiva de la realidad social actual. Estamos hablando de la función social de esos trabajos.

Nuestro recorrido partió de elementos mínimos (isotopías e índices) para lograr entender el funcionamiento del todo textual dentro de un periodo específico. Este método se inserta en la corriente del pensamiento complejo (ver, por ejemplo, Morin, 2019, y García, 2013). Esto es: el todo no se entiende por la suma de sus partes, sino mediante sus interacciones inter y extratextuales: isotopías e índices con partes del texto y, además, con sus circunstancias sociohistóricas.

Finalmente, tratamos de demostrar que el procedimiento seguido no

consistió en llegar a deducciones o resultados “ligeros”, es decir, directos de la historia; por lo tanto, sirva este artículo como un ejemplo didáctico para su campo, el del análisis de textos.

Referencias

DJERMANOVIC, T. (2013). “El icono medieval ruso”. *Revista Chilena de Estudios Medievales*, (3), pp. 109-122. Disponible en: <https://revistas.ugm.cl/index.php/rcem/article/view/191>

ECO, U. (1999). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Lumen.

____ (2000). *Tratado de semiótica general*. Lumen.

GALANT, M. (2020). “Trump the anti-war president was always a myth. Let the record show: Trump poured fuel on our endless wars and kicked diplomacy to the curb”. Responsible Statecraft, 20 de enero. Disponible en: <https://responsiblestatecraft.org/2021/01/20/trump-the-anti-war-president-was-always-a-myth/>

GARCÍA, R. (2013). *Sistemas complejos. Conceptos y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Gedisa.

GREIMAS, A. J. y Courtés, J. (1979). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos.

HOMEGROWN STAFF (2021). “Ghost’s animation Mother gives an insightful glimpse into a mother’s love for her child”. Obtenido de: <https://homegrown.co.in/homegrown-voices/ghost-animation-s-mother-gives-an-insightful-glimpse-into-a-mother-s-love-for-her-child>

JOHANSSON K., P. (2006). “Cihuateteuh, mujeres nahuas muertas en un primer parto la ‘singularidad’ de un plural”. *Arqueología mexicana*, 13 (77), pp. 70-75.

LOTMAN, I. M. (2000). *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Cátedra.

MORIN, E. (2019). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.

PEIRCE, Ch. S. (2012). *Obra filosófica reunida. Tomo II (1893-1913)*. Fondo de Cultura Económica.

RAMÍREZ, M. E. (2002). “Las mujeres y la guerra”. *Psicología desde el Caribe*, (9), pp. 89-124. Disponible en el siguiente enlace web: <https://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/psicologia/article/view/1011>

RAMOSE, M. B. (2021). “Globalización y ubuntu”. En Sousa Santos, B. de y Meneses, M. P. (eds.). *Epistemologías del Sur (Perspectivas)* (147-184). Madrid: Akal.

RIFA'I, A. (2026). “The return of Trump’s threat: a new episode of the US-China trade war”. *Asian Review of Political Economy*, 5 (2), pp. 1-26. Disponible en: <https://link.springer.com/article/10.1007/s44216-025-00065-5#citeas>

- SOUSTELLE, J. (1983). *El universo de los aztecas*. Fondo de Cultura Económica.
- STAM, R. (2012). *Teorías del cine. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- STRAND, H. et al. (2020). "Trends in armed conflict, 1946-2019". *Conflict trends*, 08, pp. 1-4.
- VARGAS GONZÁLEZ, A. J. (2021). "¿Cambiar un fusil por un niño? Relatos sobre los sentidos y significados de la maternidad en la guerra". *Mediaciones*, 26 (17), pp. 30-56.
- WAKANKAR, G. (director) (2019). *Mother* [video]. Calcuta. Ghost Animation. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=CTRig_IbKHQ
- WALLERSTEIN, I. (2005). *Análisis del sistema mundo. Una introducción*. Siglo XXI.