

***UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES***

TESIS DE LICENCIATURA

***EL ESTILO CINEMATOGRAFICO DE
CARLOS REYGADAS: UNA APROXIMACIÓN AL CINE DE
AUTOR EN MÉXICO***

***GONZÁLEZ MANZANO PAOLA EVANGELINA
RAMOS PALACIOS IRVING GANDHI***

ASESOR: JOSÉ ARMANDO VÁZQUEZ PUGA

México, D.F., marzo 2012.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1. HACIA LA TEORÍA DEL CINE DE AUTOR.

<i>1.1 El origen del cine de autor.</i>	<i>1</i>
<i>1.2 La Nueva ola francesa.</i>	<i>5</i>
<i>1.3 Nuevas concepciones de la teoría del cine de autor.</i>	<i>8</i>

CAPÍTULO 2. EL CINE CONTEMPORÁNEO MEXICANO.

<i>2.1 Breves notas de la preexistencia del cine industrial mexicano (1976-1986).</i>	<i>11</i>
<i>2.2 El cine mexicano del periodo 1988-1994.</i>	<i>18</i>
<i>2.3 El cine mexicano del periodo 1994-2000.</i>	<i>21</i>
<i>2.4 El cine mexicano del periodo 2000-2006.</i>	<i>23</i>
<i>2.5 El cine mexicano del periodo 2006-2010.</i>	<i>26</i>
<i>2.6 Carlos Reygadas. Biofilmografía.</i>	<i>29</i>

CAPÍTULO 3. CARLOS REYGADAS Y EL ADVENIMIENTO DE UN CINE AUTORAL.

<i>3.1 La entrevista.</i>	<i>32</i>
<i>3.2 El advenimiento al cine.</i>	<i>37</i>
<i>3.3 Aprendiendo un lenguaje.</i>	<i>44</i>
<i>3.4 Japón.</i>	<i>50</i>
<i>3.5 Batalla en el cielo.</i>	<i>61</i>
<i>3.6 Luz silenciosa.</i>	<i>69</i>

CAPÍTULO 4. RECONOCIENDO LOS INFLUJOS DE UN ESTILO.

<i>4.1 Roberto Rossellini.</i>	78
<i>4.2 Robert Bresson.</i>	80
<i>4.3 Andrei Tarkovsky.</i>	82
<i>4.4 Cuadro comparativo.</i>	86
<i>4.5 Otras influencias.</i>	88

CAPÍTULO 5. EL REALIZADOR Y EL TRABAJO EN EQUIPO. 94

CAPÍTULO 6. EL USO DE ACTORES NO PROFESIONALES. 114

CAPÍTULO 7. NO IMPORTA EL TEMA SINO LA MIRADA. 125

CAPÍTULO 8. EL AUTOR Y EL ESCUDRIÑO INTELECTUAL. 142

CONCLUSIONES. 154

BIBLIOGRAFÍA. 159

INTRODUCCIÓN

El cine es el único de los medios de comunicación que se ha erigido como arte, por encima de los demás. Si bien en otros medios, como el radio, han existido experimentos con altas pretensiones artísticas y estéticas, el cine permanece en la conciencia colectiva a nivel de público, críticos, periodistas y teóricos. En México el cine llegó apenas un año después del invento de los hermanos Lumiere. Desde entonces en más de 110 años de historia, con grandes directores como Fernando de Fuentes, Luis Buñuel, Emilio “El Indio” Fernández, Arturo Ripstein, entre muchos otros, la cinematografía nacional compite en calidad con cualquier filmografía del mundo. De todo esto se desprende nuestro interés por estudiar a un autor joven de cine mexicano, y el elegido para fines de esta tesis ha sido Carlos Reygadas, porque a través de tan sólo tres películas ha desarrollado un estilo propio.

Como en todas las filmografías del mundo, la producción de cine mexicano es generacional, aparecen constantemente nuevas voces que buscan su sitio en la historia de la cinematografía nacional. Actualmente, personajes como Julián Hernández, Fernando Eimbcke, Amat Escalante, María Novaro y, por supuesto, Carlos Reygadas se encuentran inmersos en esa búsqueda, destacando por sus temáticas y tratamientos diversos.

Una de las principales disyuntivas previas a la elaboración de esta tesis fue determinar cuál era la forma más adecuada para abordar el cine de Carlos Reygadas, especialmente ante las escasas fuentes de información existentes sobre dicho director, puesto que sólo se cuenta con las críticas cinematográficas publicadas en periódicos y revistas, notas periodísticas y un número reducido de entrevistas realizadas por algunos medios de comunicación (principalmente locales) a consecuencia de la renuencia de Reygadas a ofrecer entrevistas, todas estas fuentes se hallan tanto en publicaciones impresas como en Internet. Y por supuesto las propias películas del director mexicano.

Es así como se decidió que la entrevista resultaría la herramienta de investigación idónea para este trabajo, pese al riesgo de que Reygadas no accediera a ella.

Como sabemos, “La entrevista es uno de los instrumentos por excelencia de la investigación periodística. De tipo testimonial o indagatoria, dirigida al testigo de hechos, al protagonista, al ciudadano, a voces autorizadas, a especialistas, tiene el mismo valor que en sus usos en ciencias sociales: reconstruir un acontecimiento, una historia, casos ejemplares, encontrar un orden y una verdad... (Los) Temas y problemas de la sociedad contemporánea, incursiones biográficas, indagación de la memoria, también forman parte de sus objetivos cotidianos”¹

Gracias a ella nos fue posible recabar de primera mano todos los datos respecto a él como persona, como cineasta y su obra; pudimos saber de la estructura, intenciones y significados de su método de realización cinematográfica, los cuales representaban nuestra finalidad académica.

Esta tesis no constituye un análisis profundo, representa un trabajo donde se exponen y explican ideas y conceptos particulares de cine, el *cine de autor* y el *cine autoral* de Carlos Reygadas a través de él mismo, para ser exactos, los cuales nos ayudarán a comprobar que la obra filmica del joven cineasta corresponde a la de un autor.

La división de la tesis se hizo de tal forma que facilitara y reafirmara la identificación de las características definitorias del cine de autor. El primer capítulo aborda el surgimiento de la llamada *política de los autores*, en Francia, a finales de los años 50 y principios de los 60, la corriente artística derivada de dichos preceptos conocida como la *Nueva ola* francesa, encabezada por Francois Truffaut, Alain Resnais y Jean Luc Godard, principalmente, así como la influencia y las concepciones complementarias, posteriores a la teoría de autor, en otras partes del mundo.

El segundo capítulo corresponde a la historia del cine mexicano contemporáneo a partir de la década de los noventa, durante la cual se da un resurgimiento en la producción de filmes nacionales, también denominado *Nuevo cine mexicano*. Tal renovación tiene efectos hasta la fecha y es el contexto que enmarca el nacimiento del cine de Carlos Reygadas. Este

¹ Leonor, Arfuch. *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona, Paidós, 1995, p. 31.

apartado ha sido dividido por sexenios gubernamentales, los cuales marcan la pauta de la cinematografía en México.

A partir del tercer capítulo nos adentramos ya en la entrevista a Carlos Reygadas, donde nos habla de su carrera en Derecho y cómo fue que decidió abandonar las leyes para dedicarse a hacer cine; el modo autodidacta en que se formó en este arte, el cual representa para él su verdadera vocación, y especialmente cómo fue el proceso de filmación de sus tres largometrajes *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005) y *Luz Silenciosa* (2007).

Nuestro cuarto capítulo involucra las influencias en cinematografía que determinarían en buena medida el estilo filmico de este director mexicano, así como los aspectos en que lo hicieron.

A lo largo del quinto capítulo Reygadas nos habla de cómo operan él y su equipo de trabajo durante las filmaciones, como un evento en suma importante para considerarse a sí mismo y ser considerado por los demás un *cinéasta-autor*.

Durante el sexto apartado el realizador nos cuenta exclusivamente sobre su característico y polémico uso de no actores en sus filmes, además de los motivos y la experiencia que para ello resultan.

Asimismo, el séptimo capítulo toca las temáticas y el tipo de personajes creados para sus películas, los cuales son perfectamente identificables y constantes en su filmografía. Sus historias reflejan además sus preocupaciones e intereses en la vida.

Por último, en el octavo capítulo, Carlos Reygadas nos habla de cómo ha sido su relación con la crítica, pues es ella en particular la que está muy al pendiente de su labor y es quien acerca a los cinéfilos al cine de nuestro joven director, su principal público. Vemos también algunos ejemplos de los puntos de vista pertenecientes a los críticos de cine más reconocidos de nuestro país, como Carlos Bonfil, Gustavo García o Jorge Ayala Blanco.

La presente investigación resulta a fin de cuentas un documento académico de importancia, porque es de los primeros y pocos estudios formales que se llevan a cabo sobre este director de cine y sobre el cine de autor en México, el cual no cuenta con tanta popularidad en el grueso de la población pero que vale la pena voltear a ver cuando en el exterior está ganando fama, premios y reconocimiento por su calidad.

EL ESTILO CINEMATOGRAFICO DE CARLOS REYGADAS: UNA APROXIMACIÓN AL CINE DE AUTOR EN MÉXICO

CAPÍTULO 1. HACIA LA TEORÍA DEL CINE DE AUTOR

1.1 El origen del cine de autor.

La Segunda Guerra Mundial fue un parteaguas en la historia de las artes, especialmente en el cine, pues trajo consigo una crisis de pensamiento y con él una mayor necesidad de expresión así como un impulso de renovación en muchos, sino es que en todos, los ámbitos de la vida; como es de esperarse en un entorno en extremo belicoso. Es así como surgen varios movimientos artísticos trascendentales, quienes buscaron romper con las formas tradicionalistas del arte, por ejemplo, el Neorrealismo italiano, el cine Underground o la llamada *Nueva ola* francesa. Esta última, motivó en gran medida la creación de conceptos y teorías cinematográficas como lo fue el término *cine de autor*.

El concepto de *cine de autor*, entendido en sus inicios como *política de los autores*, surge en 1956 desde la crítica cinematográfica con los artículos publicados en la revista francesa “Cahiers du Cinéma”, bajo la pluma de Francois Truffaut, Alain Resnais y Jean Luc Godard, a quienes posteriormente se unirían Eric Rohmer, Claude Chabrol y Jaques Rivette. “Cahiers du Cinéma” fue fundada en 1951 por André Bazin y Doniol Valcroze, tras la desaparición de la “Revue du Cinéma”, una de las revistas más importantes en el estudio cinematográfico de su país, con el fin de continuar con la valiosa labor de ésta última.

El trabajo de los *Cahiers*, o los *jóvenes turcos* como los llamaba André Bazin, si bien no fue suficiente para concretar una teoría sobre el cine autoral, fue trascendental para consolidar el valor artístico del trabajo cinematográfico, tan bien merecido, así como para la definición de nuevos conceptos cinematográficos altamente valorados hasta la fecha.

“Cahiers du Cinéma” y sus articulistas representaron una revolución en la forma de ver, hacer y estudiar el cine, mediante los fuertes cuestionamientos a los cánones de la cinematografía francesa de la época y dando grandes méritos al cine hollywoodense, tan detestado por las élites culturales europeas, quienes más allá de considerarlo un arte lo tomaban como mero entretenimiento. Por su parte, los *Cahiers* desaprobaban abiertamente al cine francés por mostrarse complaciente, arcaico y carente de creatividad.

Dentro de sus críticas, Francois Truffaut valoró sobre cualquier otra cosa la labor del director de cine, otorgándole la total responsabilidad de la elaboración y resultado de su película, afirmaba que un filme irremediamente reflejaría la personalidad de su autor y, por tanto, sería posible comprender a través de él su forma personal de ver el mundo.

Así, según Truffaut, una obra sería digna de admiración gracias a la genialidad del autor.² Y para determinar dicha genialidad habló de dos conceptos clave, los cuales constituirían la base de la *política de los autores*: la **puesta en escena** y el **estilo**. El autor debe encargarse de organizar en un espacio determinado y de forma libre y creativa los personajes, las acciones y las cosas para darle el sentido y estética buscados,³ lo que se entiende por puesta en escena; y además ésta reflejaría la postura con la cual el mismo director aborda el tema del filme, la cual es tanto inmanente a su personalidad como constante en su labor creativa, y determinaría su estilo cinematográfico, definido por Robert Allen y Douglas Gomery como el “uso sistémico de técnicas cinematográficas específicas que caracterizan una película determinada o un grupo de películas”⁴.

Ambas ideas justificarían el rechazo de Truffaut hacia aquel cine preocupado por seguir un guión y las normas de la academia, que coartan la libertad creativa del cineasta; así como su admiración por directores estadounidenses y europeos radicados en Estados Unidos, quienes dominaban la creación de puestas en escena, como es el caso de Alfred Hitchcock,

² Baldomero, Ruíz Ortiz. *Un acercamiento a las ideas sobre la autoría y la dirección cinematográfica*. Tesina de Licenciatura, UNAM-FCPyS, 2010, p. 5.

³ *Ídem*. p. 15.

⁴ *Ídem*. p. 6.

Nicholas Ray, Billy Wilder, Howard Hawks, Orson Wells, Fritz Lang, Roberto Rossellini y Jean Renoir.

Otros articulistas de “Cahiers du Cinéma”, concedieron notable importancia a la puesta en escena, tal es el caso de Jaques Rivette, quien habló de la puesta en escena como fuente de identificación de la genialidad en un autor. Afirmó que la importancia de una obra no radica en el tema sino en el tono y el punto de vista con los cuales es tratado, y éstos podrán ser reconocidos a través de “las situaciones electas por el director, la construcción de la intriga, los diálogos, la interpretación actoral y la técnica”.⁵

Asimismo, Antoine de Baecque dijo de ella: “lo que define a un gran film, lo que impone un gran tema, lo que hace que llegue un mensaje, es la veracidad de su puesta en escena.”

Jean Luc Godard, por su parte, arremetería en sus artículos contra la idea del trabajo en equipo en el séptimo arte, él aseguraba que éste vendría siendo el resultado del trabajo individual, como en el caso de quien escribe un libro. Además, confirió especial importancia al montaje en la creación autoral como una etapa más del ejercicio de dirección, estrechamente ligada a la puesta escénica. La finalidad del montaje es obedecer las intenciones de significación del cineasta, por lo cuál él es responsable tanto de conformar un cuadro como de la sucesión de éstos.

En conjunto con estas grandes aportaciones a la *política de los autores*, se habló del uso consciente de los movimientos de cámara, como un elemento creativo más en el desarrollo de la puesta en escena. En este sentido se dijo que repercuten considerablemente en la estética del filme, por un lado, y por el otro involucran en cierta medida algunos principios morales del director, relacionados con el mensaje y su forma particular de hacer cine.

De esta forma, observamos que muchos de los planteamientos difundidos a través de la revista “Cahiers du Cinéma”, constituyeron avances significativos en el desarrollo del cine como séptimo arte. No obstante, no fueron suficientes para instaurar una teoría autoral

⁵ *Ídem.* p. 11.

sólida. Por tal motivo, André Bazin, fundador y directivo de la publicación, prefirió mantenerse al margen de dichas ideas mas nunca las desechó, en su lugar, intentó concretar un pensamiento general respecto a este nuevo cine, que en definitiva no podía ser ya ignorado.

Gracias a los múltiples embates contra la revista “Cahiers du Cinèma” por lo publicado en sus artículos, André Bazin se vio obligado a responder y hacer saber al mundo su desacuerdo respecto a la postura de sus colaboradores. Por tal motivo, se dio a la tarea de definir este pensamiento artístico revolucionario, conocido como *la política de los autores*.

“No diferimos más que en la apreciación de las relaciones entre la obra y el creador, pero ha habido ningún autor cuya defensa emprendida en su conjunto por los *Cahiers* haya yo lamentado, aunque no siempre esté de acuerdo sobre las películas que han servido para ilustrar tan defensa...así como la *política de los autores* me parece a conducido a sus seguidores a más de un error particular, también considero que el resultado global ha sido suficientemente fecundo como para justificarlo ante sus detractores”.⁶

Para Bazin *la política de los autores* propuesta por los *jóvenes turcos* constituía una forma más de observar el cine, sólo que ahora partiendo del punto de vista o personalidad de su autor, al igual que un intento por distinguir a los verdaderos autores de los directores. Define al cine autoral como aquel donde sin importar el tema siempre estará presente el juicio moral del director a través de las acciones y los personajes, porque a fin de cuentas el tema siempre es el mismo, el propio autor con su muy peculiar modo de ser y perspectiva de su entorno. Además le aplaude el hecho de concebir al cine como un arte maduro y evolucionado y que como tal se dirigía “...hacia una mayor personalización... siempre a condición de que esta individualización venga a perfeccionar la cultura sin pretender definirla”.⁷ Así como la importancia otorgada a la puesta en escena, siendo ésta vista como el alma de la película y encargada de enviar el mensaje que en ella se encierra.

⁶ Antoine, de Baecque (compilador). *La política de los autores*. Barcelona, Paidós, 2003, p. 92.

⁷ *Ídem*. p. 95.

Sin embargo, en los postulados autorales requieren una visión más amplia, que vaya más allá del genio del director y más allá de directores estadounidenses consolidados, necesita una visión que abarque la evolución del arte, el contexto en el cual se desenvuelven tanto el autor como la obra y la obra misma, tan importantes para su comprensión. En palabras de Bazin, “no hay, pues, una crítica total del genio o del talento que no tenga en cuenta de antemano los determinismos sociales, la coyuntura histórica, el trasfondo técnico, que en gran medida lo determinan.”⁸

Dentro del contexto también considera lo económico, lo político, lo tecnológico y, por supuesto, las condiciones de la industria y la producción cinematográficas, las experiencias previas del cine y su evolución, como elementos complementarios para la teoría autoral. También deja fuera a aquellos cineastas que aún poseedores de la capacidad de ofrecer memorables película, quedan fuera de la *política de los autores* por carecer de trayectoria y fama, o tan sólo por el hecho de tener que ver poco o nada con Hollywood y su cine (predilectos de los *Cahiers* en ese entonces), un cine cuya grandeza se halla en el orden técnico, en el de la producción o, mejor dicho de la superproducción.

En pocas palabras, Bazin no cree que el séptimo arte sea resultado de la labor de una sola persona, ni que un genio goce de una total libertad al crear o permanezca siendo el mismo a lo largo de su vida, aunque el talento indiscutiblemente permanezca, puesto que todo paso del tiempo implica una maduración, un progreso. Si bien valora las aportaciones del director a su obra y la posibilidad de conocerlo a través de su mensaje, de definir su trascendencia y perfeccionamiento; determina la imposibilidad de hablar de una teoría autoral como tal, pues para ese entonces carecía aún de criterios concretos, organizados y coherentes respecto a sus planteamientos.

1.2 La Nueva ola francesa.

Entre 1956 y 1962 surgió una nueva generación de cineastas quienes daría un vuelco importante al cine francés, aquellos críticos de la “Cahiers du Cinéma”, aquellos *jóvenes*

⁸ *Ibidem.*

turcos, cuyas ideas habían sido tan polémicas y atacadas por las élites culturales en Francia, darían ahora un salto a la fama como cineastas encabezando un movimiento artístico denominado la *Nueva Ola* francesa (*Nouvelle Vague*), con la cual tendrían la oportunidad de consolidar los postulados de su *política de los autores*.

La *Nueva Ola* conformada por Godard, Truffaut, Rohmer, Chabrol y Rivette principalmente, así como por Agnès Varda, Jacques Demy, Alain Resnais y Jacques Rozier, no podía de momento ser juzgada bajo los preceptos de la autoría cinematográfica, como lo hubieran querido muchos, por ser un cine naciente, pues la *política de los autores* sólo contemplaba a los directores ya apuntalados, al menos con más de dos películas en su haber. Sin embargo, la figura del director-autor estuvo presente en su labor.

El cambio de poder y la inestabilidad política en Francia tras los intentos de liberación argelina propiciaron, por un lado, el surgimiento de la *Nueva Ola* y, por otro, el decreto de auspicios que favorecerían proyectos de directores jóvenes y la recaudación en taquilla de las películas en cartelera. Esta promoción de la producción cinematográfica se llevó a cabo bajo la llamada Ley Pinay-Malraux, declarada en junio de 1959, la cual hacía constar que las películas serían financiadas por el erario público y que además se crearían premios especiales para aquellos filmes que representaran una ruptura para el cine clásico, es decir, aquellas que propusieran nuevas narraciones a nivel temático, de puesta en escena y montaje.⁹

Un beneficio adicional, y quizás indirecto, de La Ley Pinay-Malraux resultó del eco producido en otras naciones para fomentar el desarrollo de sus industrias filmicas.

En los cines de los años 60 también se distinguiría un cambio considerable en los costos de producción, debido a que los cineastas se vieron obligados a modificar los métodos de rodaje y con ello disminuir los gastos. Anteriormente, los franceses acostumbraban filmar en estudios cinematográficos que resultaban costosos; así que decidieron mover sus equipos

⁹ Baldomero, Ruíz Ortiz. *El cine de autor: Un acercamiento a las ideas sobre la autoría y la dirección cinematográfica*. *Óp. Cit.* p. 21.

de trabajo, ahora reducidos, hacia exteriores y con un tiempo menor de rodaje. Tales cambios también se hicieron posibles gracias a ciertos avances tecnológicos, los cuales permitieron a los cineastas y colaboradores desplazarse, como la aparición en el mercado de los magnetófonos para captar el sonido directo; cámaras ligeras para llevar al hombro y emulsiones para celuloide con menores requerimientos de iluminación.¹⁰

Las diferencias en la producción no fueron notables exclusivamente en los números, también fueron percibidos en pantalla, la estética y la narrativa se vieron afectadas ante las necesidades de improvisación, las cuales incrementaron de alguna forma la creatividad del director. Se creó, además, una especie de *star system* francés y se abordaron nuevas temáticas en los filmes, que podríamos considerar más liberales. Tal éxito tuvieron en taquilla las novedosas cintas francesas, que se crearon numerosas compañías productoras, interesadas en conseguir el apoyo del Estado con la finalidad de desarrollar sus proyectos.

Este nuevo cine significó una ruptura en la forma, contenido y producción en el séptimo arte, no sólo en Francia sino en varios países, pues cabe mencionar que también sirvió de inspiración en la aparición de otros nuevos cines en el resto del mundo, los cuales tendrían un desarrollo muy similar al francés. Tal es el caso del *Nuevo cine americano*, surgido en Estado Unidos con la producción de filmes independientes en oposición a la industria del entretenimiento hollywoodense, cuyas características se enfocan en la libertad creativa respecto a la temática y la narrativa cinematográficas (una constante en la mayoría de los llamados *nuevos cines*); su principal representante fue el director Jonas Mekas.

En Inglaterra se dio el denominado *Free cinema* (considerado el primer *nuevo cine* de ésta época), que si bien no integró la figura del autor como tal, sí estableció mayores libertades en el tratamiento de temáticas de conflicto social. Aquí destacaron los trabajos de Lindsay Anderson, Tony Richardson y Karel Reisz. Por otro lado, estuvo el *Nuevo cine latinoamericano*, el cual incluye las principales cinematografías de Brasil (*Cinema Novo*), Cuba, México, Argentina y Bolivia, los cuales se formaron durante los años 50 y 60, pero por razones muy particulares.

¹⁰ *Ídem.* p. 22.

Los movimientos de mayor impacto en este rubro fueron el *Cinema novo* y el *Nuevo cine cubano*. El *Cinema Novo*, en sus intentos por buscar y mostrar su visión de cine autoral, descubrió la propuesta artística de Nelson Pereira dos Santos, iniciador del movimiento con su película *Río 40 grados* (1955), así como las filmografías de directores como Glauber Rocha, Ruy Guerra, Carlos Diegues, León Hirszman, Gustavo Dahl y Joaquín Pedro de Andrade. En Cuba, el verdadero detonante del nacimiento de su industria cinematográfica fue la Revolución de 1959, con el triunfo de Fidel Castro, la cual sirvió al poder político para lograr una influencia cultural. Los cineastas sobresalientes fueron Santiago Álvarez, Manuel Octavio Gómez, Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Solás y Julio García Espinosa.

Dentro de todo lo significativo en esta revolución artística es la reivindicación de la figura del director-autor en el séptimo arte. Los postulados de la conocida *política de los autores* ahora fueron llevados a la práctica, reafirmados y consolidados no sólo por sus fundadores, sino por muchos otros cineastas alrededor del mundo. Es a partir de la *Nueva Ola* y de las nuevas condiciones financieras de la cinematografía que se hace posible diferenciar, y en cierta medida definir, entre el cine de entretenimiento y el cine de arte, entre el cine de productor y el cine de autor. El primero produce filmes movido por meros intereses económicos, mientras el segundo es motivado por la sola expresión personal, la experimentación y libertad creativa, que si bien llegase a tener éxito en taquilla sería, por supuesto, bien recibido, mas no es la primera intención. Es así como más allá de una teoría de cine de autoral, se concreta la idea de autor en aquel director que tiene la última decisión sobre su obra.

1.3 Nuevas concepciones de la teoría del cine de autor.

Así como en Francia a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta se instauró un cine joven y de naturaleza rebelde, cuyo objetivo fue derrocar la industria cinematográfica clásica vista ya como obsoleta, en el resto de los continentes empezaron también a brotar movimientos artísticos en diversos países con una meta muy similar a ésta, aunque desarrollada y vivida de un modo muy particular, según las condiciones sociales de cada nación. Sin embargo, a lo largo y ancho del planeta los nuevos cines auguraban

cambios importantes para la evolución a un séptimo arte y representaron, en algunos casos una renovación, mientras que en otros fue un verdadero nacimiento de la industria cinematográfica local, pero en todos resultó sin duda una ruptura teórica, narrativa y tópica respecto al quehacer cinematográfico. Ejemplos de ello, son el *Free Cinema* británico, el nuevo cine americano así como el nuevo cine latinoamericano, cada uno con su visión muy personal de la figura del autor en el arte fílmico, asimilada, practicada y desarrollada por décadas.

Sin embargo, una vez que los autores se impusieron dentro del mundo del cine y constituyeron parte de la cotidianidad del mismo, llegados los años noventa se empezó a escribir nuevamente sobre la *política de los autores* para rediscutir, replantear, precisar y, quizás, ampliar algunos de sus postulados. Algunos cuestionaban su validez bajo determinadas circunstancias, como en el caso de la incursión de la mujer en la dirección cinematográfica; algunos más planteaban la posibilidad de aplicar esta teoría a otros medios de comunicación (la televisión, por ejemplo) o a otras personas involucradas en la creación fílmica, llámese guionista o productor; y otros hablaban del panorama del cine de autor inmerso en el modelo económico capitalista, así como su camino prometedor ante la era digital.¹¹

Una vez más el cine autoral estuvo en boca de las élites culturales alrededor del planeta, incluso fue retomada en las páginas de aquella publicación que le dio vida años atrás, la “Cahiers du Cinéma”. Y es precisamente lo vertido en ella lo que consideraremos para interés de esta tesis.

Dentro de las nuevas propuestas al cine de autor, encontramos por un lado aquella tomada por Claire Johnston y Robert Stam, donde se afirma la figura del director-autor como un factor determinante en el acercamiento al cine, gracias a la familiarización del público con los creadores de las películas, incluso adoptando ciertos directores como sus favoritos. Podría decirse que ahora el director llega a ser garantía de calidad para un filme, en mayor

¹¹ *Ídem.* p. 57.

medida por la consagración de su trabajo brindada al interior de los festivales de cine y premiaciones de la academia.

Asimismo, la idea de Oliver Assayas de considerar al cine como una forma de expresión artística y, por tanto, equiparar a una cinta como obra de arte, es de las iniciativas más controvertidas, pues toca terrenos vertiginosos en cuanto a la definición del arte. Pese a ello, para Assayas toda obra de arte necesita por fuerza un autor, en el cine, por ende, no hay otro más que el director, el único con autoridad y derecho totales sobre su creación. Tan importante es la obra como el autor, la firma.

En contraparte, Thierry Jousse se postula a favor del respeto a la obra y en contra del protagonismo del cineasta; en palabras suyas “la mayor virtud (de un director) es sin duda la discreción... desaparecer tras lo que se revela, dejando en manos de la dirección la única función de colocarnos frente al mundo que construyen. No tiene ninguna necesidad de exhibirse puesto que está omnipresente en la película...”¹² Todo lo que el autor quiere decir o deba saberse de él está dicho en la película misma, desde el momento en el que director elige el tema y el modo de abordarlo se hace presente.

Posteriormente, Serge Toubiana añade el término *talla* a la teoría autoral, argumentado una considerable utilidad para identificar una película de autor, puesto que dicho término encierra más allá de la trascendencia del director y su film, el nivel de producción, así como su capacidad de llegar a públicos distintos y distantes. Ejemplificaba el objetivo del Festival de Cannes interesado en hallar *obras de talla mundial* y premiarlas por haber logrado tal calificativo. En resumen, pensar en la *talla* es pensar en la oportunidad de trascender a través de un filme o lograr que este trascienda (según como desee verse), es enfrentarse al reto de ser capaces de interesar a millones de personas diferentes entre sí, culturalmente hablando, y no perder en el intento la calidad técnica ni narrativa, propias del arte.

Las recientes concepciones de la teoría del cine de autor amplían el terreno de acción del director-autor en asuntos previos y posteriores a su periodo creativo y, al mismo tiempo,

¹² Antoine, de Baecque. *La política de los autores. Óp. Cit.* p. 164.

justifican la importancia otorgada a su persona en el resultado de su labor, su obra. El cine autoral puede ser perfecta y sencillamente reconocido, incluso entre películas importantes y de calidad, pues basta con hallar en ella la marca de su autor, como bien lo resumió Rainer Werner Fassbinder “La película es el hombre”. De algún modo, su naturaleza lo condenará a estar supeditado a la enorme sensibilidad para la apreciación y el buen gusto tanto de quien lo ve como de quien lo hace.

Si bien la teoría de los autores mantiene ciertas inconsistencia, es innegable su existencia y complementación gradual, el director-autor ha ganado lugar en el arte y será siempre el encargado de su evolución. El cine como arte es la cosecha principal de los preceptos de la *política de los autores* a lo largo la historia, aunado a la promoción de la experimentación y constante renovación; así como al reconocimiento de la necesidad de pensarse y pensar el mundo, de observar y cuestionar la realidad desde la perspectiva individual e interior, de conocerse a sí mismo y de hacerse conocer por los demás.

CAPÍTULO 2. EL CINE CONTEMPORÁNEO MEXICANO

2.1 Breves notas de la preexistencia del cine industrial mexicano (1976 -1986).

Como preámbulo a esta investigación, es importante mencionar que el proceso mostrado en este apartado nada más busca contextualizar los altibajos de la industria cinematográfica del país antes de la aparición del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), debido a que dicho Instituto actualmente rige a dicha industria y como el periodo a tratar son los años recientes de nuestro cine, sólo haremos un breve esbozo a sus antecedentes como un recordatorio a lo sucedido, sin profundizar en un análisis histórico.

Al revisar el proceso histórico de la industria cinematográfica del país, uno se da cuenta que ésta ha pasado por una serie de altibajos que le han dado el cariz a lo largo del tiempo.

Desde sus inicios, la creación de una industria se va a ver afectada por la cuestión del mercado, de los recursos tecnológicos y la influencia de la gran industria hollywoodense. Así, durante los primeros 30 años del cine en México van a mostrar que en este periodo el país no únicamente va a conocer el cinematógrafo (1896) sino que se integra al conjunto de países productores de películas. En esta etapa no se puede hablar todavía de una industria a pesar de que, por ejemplo, en la década de los 20 logran producir 85 películas, cantidad que era superior a las décadas anteriores, ya existían algunas casas productoras y la formación de un grupo de cineastas nacionales. También comienza a surgir el interés por la exhibición con la creación de las salas de cine, todo esto ante la competencia desigual del cine norteamericano, cuya logística industrial era mucho mejor, asimismo la madurez de los recursos narrativos de sus películas, lo cual hizo que las clases medias y altas de nuestro país muestren su preferencia por el cine vecino.

Sería en la década de los 30 cuando, gracias a la llegada del sonido y su aplicación en el país, que el cine mexicano logra conformar su industria, es de esta manera que se acrecienta la producción, igualmente el número de trabajadores que alcanza a 300 personas, aparece su sindicato (Sindicato de trabajadores de la Industria Cinematográfica Similares y Anexos de la República Mexicana, STIC), así como casas productoras importantes consideradas las más grandes de América Latina. Por fin se abren los mercados extranjeros por el éxito de algunas películas como *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1936), y se reconoce la calidad del nuestro cine al comenzar a obtener premios en festivales, como el de Venecia. Inicia la explotación de fórmulas narrativas como la comedia ranchera.

“De 1936 a 1940, la producción cinematográfica sufrió transformaciones notables. De 25 películas realizadas en 1936, se produjeron 38 en 1937 y 57 en 1938. La crisis de la industria petrolera, la saturación y el desgaste de los temas trajo consigo un descenso de la producción. En 1939 se hicieron 36 y 31 películas en 1940. Este descenso no significó que el cine entra en estado de crisis (...); su industrialización masiva vendría en los años 40 con gran fuerza.”¹³

¹³ Enrique, Palma Cruz. *El cine mexicano de los 80: agudización de su crisis*. México, UNAM, 1990, p. 43.

Aquí hay que destacar el momento coyuntural que vivía el mundo, nos referimos a la Segunda Guerra Mundial. La reducción de la producción y por ende la liberación de los mercados de la industria norteamericana, la disminución de la competencia regional, donde España y Argentina por diversos motivos pierden terreno ante la exacerbada producción mexicana, y el reciente gusto de los públicos latinoamericanos por escuchar un cine en su idioma. De esta manera, se consolida la gran industria del cine mexicano logrando ser la más importante de América Latina. Esta etapa es la que se conoce como *La Época de oro* (1940-1950), se llegan a producir 124 películas en un año (1950), se multiplican las casas productoras y los estudios, destacando Cinematográfica Latinoamericana S. A. (CLASA), GROVAS S.A., los Estudios Churubusco S. A. y los Azteca S. A., por mencionar algunos; Se crea la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas y el Banco Nacional Cinematográfico, se conforma su sistema de estrellas y reafirma su reconocimiento internacional obteniendo más premios. Sin embargo, terminado el conflicto bélico, se retiró el apoyo estadounidense y la producción filmica nacional se vio afectada por un notable déficit no sólo en el número de estrenos sino también en materia estética y temática.

Para la década de los 50 se hace manifiesta una etapa crítica donde los funcionarios y los responsables de la industria muestran su incapacidad para resolverla, es entonces cuando viene un hecho significativo, aquella gran industria que fue hecha prácticamente por productores privados ahora se ve en la necesidad de pedir apoyo al Estado, lo que incrementa la intervención de éste en la producción. De igual manera, la corrupción predominante, que ni siquiera la creación de la Ley Cinematográfica de 1951 pudo combatir, fueron mermando la situación de la industria.

Tres hechos contribuyen a afectar más la crisis de la industria cinematográfica mexicana:

- En 1950 aparece la televisión, el otro fuerte competidor en la producción audiovisual, que le arrancó buena parte de su público.
- En 1957 muere Pedro Infante, significaba el fin de la estrella más taquillera del país.
- En 1959, con la Revolución Cubana, México perdía uno de sus mercados naturales.

Entonces, además de la pérdida de sus mercados regionales, se comienzan a cerrar casas productoras y estudios, a despedir a trabajadores, a bajar costos de producción y a funcionar con un sindicato (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, STPC), cuya política de puertas cerradas dificultaba la incursión de nuevos directores de cine a la producción principalmente, pero también a guionistas, fotógrafos o actores, afectando notablemente la calidad de las películas. Como consecuencia, en la búsqueda de alternativas para la creación filmica, se dio la aparición del cine independiente, el cual se vio abastecido de figuras del cine gracias a la creación en 1963 del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), la primera escuela de cine en el país y la primera experiencia de cine universitario en las pantallas.

La década de los 60 se declara oficialmente de crisis cinematográfica, las autoridades siguen implementado medidas fallidas, mientras que los movimientos vanguardistas cinematográficos se hacen presentes en todo el mundo a raíz de la *Nueva ola* en Francia, ésta va a ser influencia para nuevos cineastas quienes procuraron tomarla como punto de referencia a sus necesidades creativas; claro está, dentro del cine independiente, creando así un divorcio generacional.

En México sin duda tuvimos nuestro propio movimiento denominado *Nuevo Cine*, que inició a la manera del movimiento francés: a través de una publicación (la cual llevaba también por nombre “Nuevo Cine”) como vehículo de los escritos y análisis serios sobre cine. En ella destacaron plumas como la de Emilio García Riera, José Luis González de León, Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo, José de la Colina, Rafael Corkidi, Jomi García Ascot, entre otros, todos ellos universitarios¹⁴. Como muchos en su tiempo, pretendía rescatar el séptimo arte nacional a través de la apertura a las nuevas ideas y figuras en el cine, de la formación académica cinematográfica y de la promoción de películas mexicanas en las carteleras y festivales.

¹⁴ Elsa, Cárdenas Rentería. *El cine experimental en México*. Tesis de Licenciatura. México, UNAM, 1987, p. 36.

El movimiento del *Nuevo cine* resultó breve (1961-1962) pero fructífero: lograron instaurar una verdadera cultura cinematográfica en México, sus integrantes continuaron por varios años produciendo guiones, cintas, críticas y literatura sobre cine, además de dar pie a carreras destacadas a lo largo de la historia de la filmica nacional, como la de los directores Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, Jorge Fons, Paul Leduc y Carlos Enrique Taboada; y de los guionistas Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Juan de la Cabada, José Emilio Pacheco y José Agustín.

La realización en 1961 de la película *En el balcón vacío*, de Jomi García Ascot, que a la postre sería considerada como la primera película de cine experimental en México; influyó determinantemente en el lanzamiento de la convocatoria del Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje, en 1964. De este concurso y del segundo (1967), convocados por la Sección de técnicos y Manuales del STPC, surgieron cineastas como Alberto Isaac, Felipe Cazals y Juan Ibáñez. Cabe mencionar que existió una tercera edición del concurso, lanzada en 1984, ahora por el IMCINE, con el fin de incentivar la producción.

De 1970 a 1976 sucede otro acontecimiento importante que ya se veía venir, nos referimos a la parcial estatización de la industria, debido al proyecto económico de tinte nacionalista del presidente Luis Echeverría Álvarez, quien convierte como eje rector de la industria al Banco Nacional Cinematográfico y pone a su hermano, Rodolfo Echeverría, como director de éste. En este periodo se comienza a transformar la anquilosada industria, el Estado rompió relaciones con la iniciativa privada, absorbió sus deudas y controló la mayor parte de la producción, distribución, exhibición y promoción del cine en México. La inversión pública en el cine fue mayor que la privada, con el dinero de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP, se mejoró y fortaleció producción. Se crearon instituciones encargadas del funcionamiento de la nueva industria, como Consejo Nacional de Cinematografía (CONACINE), Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado (CONACITE I Y II), PROCINEMEX y la nueva orientación de Películas Nacionales (PELNAL), Películas Mexicanas (PELMEX) y la Compañía Operadora de

Teatros S. A. (COTSA), se abre la censura y se le da oportunidad a nuevos cineastas, lo que provoca un aliento a la producción.

“Con esta estatización (...) culminó el 1976 la que quizás sea la mejor época de cine mexicano. Nunca antes habían accedido tantos y también preparados directores a la industria de cine, ni se había disfrutado de mayor libertad en la realización de un cine de ideas avanzadas. A pesar de una censura previa, con todo muy fuerte, impidió muchas veces el abordamiento crítico de temas políticos y sociales de actualidad y a pesar de que el cine se hizo eco de una retórica oficial tercermundista poco avalada por una política consecuente, los nuevos cineastas resultaron capaces, por cultura y por oficio de reflejar en sus películas algo de la complejidad y la ambigüedad de lo real”.¹⁵

En este año, el conflicto entre la iniciativa privada y el Estado se ve reflejado cuando el presidente Echeverría expulsa a los productores privados de la industria por no apoyar su proyecto cinematográfico-cultural y se encarga de controlar la industria, cuya producción en su mayoría recayó en la del Estado, pues claramente la salida de la iniciativa privada se hacía presente.

Cabe aclarar, que a partir de ahora las diversas políticas que han tenido los gobiernos posteriores al presidente Luis Echeverría hacen que el análisis de la industria cinematográfica se realice por sexenios, puesto que cada gobierno le otorga un perfil específico, según su interés en el cine y por ende su industria, ya que la estatización que padece entre los años 1970 y 1976 provoca una dependencia total o casi total al Estado.

Es así que este fenómeno del perfil antes mencionado, durante el sexenio de José López Portillo comienza a manifestarse por medio de tratar de nulificar la política cinematográfica que regía en periodo anterior, con el pretexto de que no había dinero al principio, se le dio puerta abierta a la iniciativa privada y el Estado produciría lo menos posible. El capital privado nacional, principal inversionista en nuestra industria cinematográfica, comenzó a hacer películas de baja calidad y bajo presupuesto para el consumo popular, el llamado

¹⁵ Emilio, García Riera. *Historia del cine mexicano*. México, SEP Foro, 2000, 1986. p. 295.

Cine de ficheras, el cual mantuvo viva la industria; mientras tanto la corrupción se acrecentaba y se creaba un ambiente de inseguridad por los rumores de la venta de los Estudios Churubusco, la aniquilación del Banco Nacional Cinematográfico y el cierre del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Otra vez los jóvenes cineastas recurrieron al cine independiente para poder realizar sus obras, para algunos estudiosos en esta etapa se da la “época de oro” del cine independiente. Este desastre culmina con la quema de la Cineteca Nacional a finales del sexenio portillista (24 de marzo de 1982).

El Estado, encargado de velar por el progreso y, en este caso, por la sobrevivencia de la actividad cinematográfica, no mostró interés por dar continuidad ni renovación a las políticas y programas de fomento a dicho sector, pese a las transformaciones socioculturales, económicas, políticas e incluso tecnológicas que traería consigo la modernidad en aquel entonces.

El siguiente sexenio, la cosa fue peor, pues ahora no había dinero, la grave crisis económica que estaba atravesando el país por la caída de los precios del petróleo y la crisis financiera acrecentaron como nunca, hasta ese entonces, el gran endeudamiento externo y una exacerbada devaluación de la moneda, lo cual provocó el disparo de los costos de producción. Ahora ni la alternativa del cine independiente iba a ser posible, la cual estaba al borde de la desaparición.

Como el Banco Nacional Cinematográfico estaba muy desacreditado, se pensó en la creación de un nuevo organismo rector; de esta manera se crea, el 25 de marzo de 1983, el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), el cual, como muchos otros sectores cinematográficos resultó ser nada más un cambio de nombre, pues en esencia su funcionamiento fue muy similar al de su antecesor. La descapitalización del Estado no permitió contar con los recursos necesarios para apoyar y promover las producciones deseadas, mientras la corrupción seguía, e incluso aumentaba. También se mostró una serie de Congresos, referéndums, etcétera, que se llevaron a cabo creando unos supuestos proyectos, propuestas y planes que solucionarían la mala situación de la industria, ninguno se cumplió pero sí justificaba la presencia de un buen número de burócratas. La mala

situación en la que arrancaba el IMCINE se ve reflejada en el cambio de autoridades, el cineasta Alberto Isaac fungió como director de 1983 a 1986 y va a ser relevado por el Licenciado Enrique Soto Izquierdo (del 86 al 88), político priísta que no tenía ni idea de lo que era el cine ni las necesidades de la industria. Se crea, posteriormente, el Fondo de Fomento de Calidad Cinematográfica (FOPROCINE) y el IMCINE comienza a trabajar, aunque nada más produjo 14 películas a lo largo del sexenio.

2.2 El cine mexicano del periodo 1988 – 1994.

Desde su surgimiento, la estructura del IMCINE no estaba aún bien clara, es hasta el siguiente mandato, el de Carlos Salinas de Gortari, que se logra establecer el esquema de su funcionamiento. Los periodos sexenales de la industria manejados por el IMCINE los revisaremos con más detalle, puesto que el contexto de estos últimos años de la cinematografía están enmarcados en ellos.

“...la participación estatal, a través del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), que aunque fue creado en la administración de De la Madrid, comenzó a ser eficaz en el siguiente sexenio, cuando fungió como instancia coproductora bajo la administración de Ignacio Durán. Lo arriesgado de la propuesta del IMCINE en la presidencia de Carlos Salinas de Gortari fue apostar, hasta cierto punto, que los realizadores eran susceptibles de convertirse en productores y así involucrarse en los mecanismos comerciales de la industria.”¹⁶

El sexenio de Carlos Salinas de Gortari se interesó por consolidar la entrada de México al neoliberalismo; por lo cual la Ley federal de Cinematografía y el Tratado de Libre Comercio entre de América del Norte (TLCAN) fueron puestos en marcha para asegurar la libre incursión de productos e inversiones extranjeras en territorio mexicano, con el fin de promover el progreso económico de nuestro país. Ambos documentos eliminaban las fronteras comerciales a favor de los Estados Unidos, con regulaciones que favorecerían tremendamente y sin miramiento alguno a los grandes empresarios del exterior.

¹⁶Carla, González Vargas. *Rutas del cine mexicano*. IMCINE, México, 2006, p. 9.

La crisis se agudizó a partir de la década de los 80 con la privatización de diversas esferas económicas y culturales impulsadas por los gobiernos priístas para introducir a México en el libre mercado.¹⁷ La Ley Federal de Cinematografía promulgada en 1992, así como la firma del Tratado de Libre Comercio (TLC) entre los países del Norte de América, en vigor desde 1994, constituirían las herramientas para tal efecto.

Diversos temores e inconformidades fueron manifestados por los miembros del sector cinematográfico al descubrirse desprovistos de toda protección y ante el inminente aplastamiento de la industria nacional por las del extranjero. Si bien, para muchos era indispensable restarle poder al Estado sobre la labor cinematográfica del país, con el fin de asegurarle un buen progreso; también lo era legislar en protección a la industria nacional y los agentes encargados de su funcionamiento, sin embargo no fue así. Contrariamente, el cine nacional fue condenado a reducir su actividad al mínimo al verse incapacitado para afrontar la competencia.

Una vez trazado el difícil futuro para el cine mexicano, donde tendría que luchar contra las gigantes trasnacionales de la industria mundial, hubo quien también se preocupó aún más por el cine de calidad, aquel con aspiraciones artísticas, que se hallaría en riesgo de desaparecer frente a tal panorama. Al respecto el cineasta mexicano Felipe Cazals comentó “se ganará en calidad. Sin embargo el cine autoral, el que pone el sello personal a su expresión artística, correrá el riesgo de desaparecer...”¹⁸ Contados empresarios intentarían hacer cine de calidad para sobrevivir, sin embargo los exhibidores no considerarían sus obras para conformar la cartelera, entonces algunos reducían costos y otros, quizás la mayoría, perdían su inversión, los productores se descapitalizaban e iban a la quiebra.

La Ley Federal de Cinematografía de 1992 disminuyó al 10% la cuota del tiempo de pantalla para la exhibición de películas nacionales, antes era del 50% (porcentaje establecido en la Ley de 1949, la cual por cierto también prohibía los monopolios en cualquiera de las tres ramas de la industria); liberó los precios de taquilla brindando la

¹⁷ Argelia, Muñoz Larroa. *La industria cinematográfica en América del Norte 1992-2006*. Tesis de Maestría. México, UNAM, 2009, p. 80.

¹⁸ Homero, Campa. “El TLC pondrá fin al cine de autor en riesgo de desaparecer...”, en *Proceso*, México, núm. 842, año 26, 21 de diciembre de 1992, p. 56.

posibilidad a las empresas exhibidoras de incrementar sus ganancias; eliminó restricciones al capital extranjero y obligaciones al Estado que afectaban directamente al sector cinematográfico; además, con la desaparición de Películas Nacionales S. A. (PELNAL), la principal distribuidora de filmes al interior de la República, y la privatización de la Compañía Operadora de Teatros S. A. (COTSA), principal reguladora de la exhibición de películas, se dejó desamparado al cine mexicano, porque también con ellas se fueron los estímulos fiscales a la inversión privada local y la mayor parte del apoyo financiero a las producciones nacionales. Ante tal desprovisto, el capital privado del país redujo enormemente su interés por invertir en la industria y si llegaba a hacerlo arriesgaba poco por no hallar en ésta ninguna garantía de recuperar su dinero y, mucho menos, de ver ganancias.¹⁹

El gobierno aseguraba que de este modo la industria cinematográfica se incluiría en el proceso de modernización, además de que se fomentaría la libre competencia entre los distintos sectores, necesaria para su sobrevivencia.

El cine mexicano se encontraba frente a nuevos retos y por lo tanto se vio obligado a actuar, conjuntamente con la adopción de estrategias publicitarias que tenían por objeto atraer al público a las salas.

De 1989 a 1994 se alentó la producción y el estreno de diversas cintas, entre ellas varias óperas primas, las cuales servirían para mostrar el interés del estado por rescatar a la industria filmica y demostrar los “efectos positivos” del neoliberalismo en México. A la camada de filmes elaborados en esas fechas se llamó, otra vez, *Nuevo cine mexicano*, representante del resurgimiento del séptimo arte nacional. Si bien llamaron la atención del público, ninguna lograría el millón espectadores, cifra que las colocaría como éxito de taquilla.

¹⁹ Argelia, Muñoz Larroa. *La industria cinematográfica en América del Norte 1992-2006. Óp. Cit.* p. 87.

Podría decirse que *Rojo Amanecer* (1989) de Jorge Fons fue la cinta con la cual inició el *Nuevo cine mexicano*, de ahí le siguieron, en 1990 *La tarea* (Jaime Humberto Hermosillo), *Cabeza de vaca* (Nicolás Echeverría) y *Pueblo de madera* (Juan Antonio de la Riva); durante 1991 fueron *Danzón* (María Novaro), *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau) *El bulto* (Gabriel Retes) *Sólo con tu pareja* (Alfonso Cuarón), *La mujer de Benjamín* (Carlos Carrera), *Ángel de fuego* (Dana Rotberg), *Tequila* (Rubén Gámez), así como *Cómodas mensualidades* (Rafael Montero); en 1992 resaltaron los filmes *La invención de Cronos* (Guillermo del Toro), *Desiertos mares* (José Luis García Agraz), *La vida conyugal* (Carlos Carrera) y *Lolo* (Francisco Athié); para 1993 únicamente *Bienvenido-Welcome* (Gabriel Retes), *Principio y fin* (Arturo Ripstein) y *Novia que te vea* (Guita Schyfter); y en 1994 se reconoció a *El callejón de los milagros* (Jorge Fons), *Mujeres insumisas* (Alberto Isaac), *La reina de la noche* (Arturo Ripstein), *Dos crímenes* (Roberto Sneider) y, finalmente, *Hasta morir* (Fernando Sariñana).

2.3 El cine mexicano del periodo 1994 – 2000.

El siguiente periodo gubernamental estuvo a cargo de Ernesto Zedillo Ponce de León. A lo largo de su mandato se intentan resarcir los daños brutales a la producción filmica que la Ley del 92 le había causado, gracias a la presión ejercida por la comunidad cinematográfica para lograr mejores reformas. Éstas se hacen posibles debido a la pérdida del PRI de la mayoría absoluta en la Cámara de Diputados durante 1997, hecho que favorecería la discusión de la Ley.²⁰

La diputada por el PRD y presidente de la Comisión de Cultura de la Cámara, María Rojo, quien además fue y sigue siendo una destacada actriz mexicana de cine y televisión, presentó la iniciativa que pretendía hacer importantes cambios a las normas del 92 en las distintas áreas del cine, pero ahora tomando en cuenta los avances tecnológicos en este ramo.

²⁰ *Ídem.* p. 88.

Una de las reformas significativas fue la creación de dos fondos de inversión a cargo del IMCINE, uno destinado a otorgar recursos para la producción de películas comerciales al quien se denominaría Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE); y otro a quien se confiaría el apoyo a cintas con objetivos artísticos, el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE), ambos resultaron finalmente subsidiados a criterio del Estado.

Por otra parte, se intentó apoyar a los filmes mexicanos prohibiendo el doblaje en español de cintas extranjeras (excepto en el caso de aquellas dirigidas al público infantil y los documentales); obligando su exhibición en tiempo de pantalla del 10%; así como implementando un fondo para la producción proveniente del aporte del 5% de la entrada en taquilla.

Si bien estas propuestas beneficiarían la realización de cine en México, no bastaban para rescatar a la industria y, no conforme con eso, fueron desechadas posteriormente por la inconformidad de las distribuidoras trasnacionales, tras la promoción de un amparo ante la Suprema Corte de Justicia de la Nación quién otorgó el fallo a favor de éstas.

El sexenio de Ernesto Zedillo concluyó con pendientes en la promulgación de las nuevas reformas en materia cinematográfica. El único estímulo logrado a favor del cine fue exentar a los espectadores del pago de IVA en las entradas a las salas. Pese a todos los embates, la producción de cintas, aunque de forma mínima, se sigue realizando.

Las películas representativas de este periodo son en **1995** *El anzuelo* (Ernesto Rímoch), *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (Sabina Berman e Isabel Tardán), *Sin remitente* (Carlos Carrera), *Un hilito de sangre* (Erwin Neumaier); de **1996** *Cilantro y Perejil* (Rafael Montero), *Por si no te vuelvo a ver* (Juan Pablo Villaseñor), *Profundo carmesí* (Arturo Ripstein); de **1997** *Elisa antes del fin del mundo* (Juan Antonio de la Riva), *La primera noche* (Alejandro Gamboa), *¿Quién diablos es Juliette?* (Carlos Marcovich) y *De noche vienes Esmeralda* (Jaime Humberto Hermosillo); durante **1998** *Bajo California: el límite del tiempo* (Carlos Volado), *La ley de Herodes* (Luis Estrada), *La otra conquista* (Salvador

Carrasco), *Perdita Durango* (Alex de la Iglesia), *El evangelio de las maravillas* (Arturo Ripstein), *Sexo pudor y lágrimas* (Antonio Serrano), *Un embrujo* (Carlos Carrera), *Un dulce olor a muerte* (Gabriel Retes); de **1999** *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu), *Crónica de un desayuno* (Benjamín Cano), *Del olvido al no me acuerdo* (Juan Carlos Rulfo), *El coronel no tiene quien le escriba* (Arturo Ripstein), *Rito terminal* (Oscar Urrutia), *Santitos* (Alejandro Springall), *Todo el poder* (Fernando Sariñana); y por último en el **2000**, *Así es la vida* (Arturo Ripstein), *Perfume de violetas. Nadie te oye* (Maryse Sistach), *Por la libre* (Carlos de Llaca), *Su alteza serenísima* (Felipe Cazals) y *La segunda noche* (Alejandro Gamboa).

2.4 El cine mexicano del periodo 2000 – 2006.

En el transcurso del mandato de Vicente Fox Quesada, México no experimentó grandes cambios respecto al funcionamiento de la cinematografía nacional. Se dieron algunas precisiones en torno a los incentivos financieros a la producción. Fue delegada tanto a la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP) como a la Secretaría de Educación Pública (SEP) la responsabilidad de crear estímulos económicos para la promoción del cine.

Los intentos de la Cámara de Diputados por conformar los fondos del FIDECINE y FOPROCINE mediante la recaudación de un peso por cada boleto vendido en taquilla, no sólo desembocó en un decreto fallido tras las quejas, nuevamente, de los empresarios que conformaban el sector, principalmente los que manejaban la distribución y exhibición, sino que se restó capacidad al Congreso para decretar todo clase de impuestos directos a la industria filmica.²¹

Los puntos que sí se lograron fueron la condonación del Impuesto sobre el Valor Agregado (IVA) para las producciones extranjeras, con la finalidad de atraer mayores inversiones; además de la aprobación del presupuesto para el FOPROCINE proveniente del cobro por clasificación y autorización de exhibición. También se acordó la posibilidad de que los

²¹ *Ídem.* p. 90.

contribuyentes nacionales o foráneos cedan al 10% del pago de Impuesto Sobre la Renta (ISR) a algún proyecto filmico. Sin embargo, la creación del Impuesto Empresarial a Tasa Única (IETU) implicó la desaparición del ISR para muchas empresas, en consecuencias dichas donaciones se verán disminuidas.

Finalmente, se determinó que los incentivos fiscales existentes sólo podrían ser solicitados y otorgados a las producciones mexicana. Para ser consideradas como tal, debían ser realizadas cuando menos en un 70% dentro del territorio nacional, así como contar con mínimo un 70% de personal mexicano entre reparto, equipo creativo y técnico.

A partir de este sexenio fue notorio un despunte del sistema de coproducciones al igual que la disminución en el número de compañías productoras operantes, la cuales sólo podían funcionar a través de los apoyos gubernamentales, sobre todo los otorgados por el FIDECINE y FOPROCINE, así como de asociaciones entre las mismas productoras, pues de este modo sobrevivían a la competencia con las trasnacionales y arriesgaban menos su ya escaso capital. Inclusive algunas empresas distribuidoras y exhibidoras comenzaron a coproducir películas mexicanas, aunque basadas en contratos sumamente desventajosos para el productor, quien generalmente nunca recuperaba su inversión.

Contrariamente, surgió el interés de diversos jóvenes creadores para llevar a cabo producciones independientes, posibles gracias al capital privado y al establecimiento de coproducciones nacionales o extranjeras, lo que trajo consigo un ligero pero importante aumento en la realización de películas entre 2005 y 2006. Estas nuevas producciones buscaron formatos alternativos de registro para reducir costos, como el DVD cam, hi8 y digital; sin embargo, pese a los esfuerzos hechos las desventajas en pantalla o taquilla ante las películas hollywoodenses permanecían. Las distribuidoras y exhibidoras velaban por los intereses de las empresas trasnacionales, no sólo en cartelera sino también con bastas campañas publicitarias e ingresos por venta y renta de las cintas en video o transmisiones televisivas.²²

²² *Ídem.* p. 92 – 98.

Como vemos, en el mandato del presidente Fox se hicieron mayores intentos por proteger la escasa industria del cine en México, pero muchos de estos intentos fueron frenados y descalificados por ser una amenaza a las ganancias obtenidas por las trasnacionales dentro de nuestro país. Incluso el Ejecutivo propuso ante las Cámaras desaparecer a las instituciones cinematográficas ligadas al Estado como el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y los Estudios Churubusco (ECHASA); por fortuna las inmediatas quejas de los sectores afectados fueron suficientes para descartar tal posibilidad.

Aún con las dificultades que se presentan para crear séptimo arte mexicano, se han realizado numerosas cintas, aunque no todas lleguen hasta las pantallas. De los filmes significativos del **2001** encontramos *Corazones rotos* (Rafael Montero), *Cuento de hadas para dormir cocodrilos* (Ignacio Ortiz), *De la calle* (Gerardo Tort), *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro), *Piedras verdes* (Ángel Flores Torres), *Otilia Rauda* (Dana Rotberg), *Un mundo raro* (Armando Casas), *El segundo aire* (Fernando Sariñana); por el **2002**, *La habitación azul* (Walter Doehner), *Amar te duele* (Fernando Sariñana), *Ciudades oscuras* (Fernando Sariñana), *El crimen del padre Amaro* (Carlos Carrera), *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón), *Japón* (**Carlos Reygadas**), *El tigre de Santa Julia* (Alejandro Gamboa) y *Exorcismos* (Jaime Humberto Hermosillo); durante **2003**, *La tregua* (Alfonso Rosas Priego), *La virgen de la lujuria* (Arturo Ripstein), *Zurdo* (Carlos Salcés), *El misterio del Trinidad* (José Luis García Agraz), *Nicotina* (Hugo Rodríguez) y *Sin ton ni Sonia* (Carlos Sama); en **2004** *Conejo en la Luna* (Jorge Ramírez Suárez), *Cero y van cuatro* (Carlos Carrera, Fernando Sariñana, Antonio Serrano y Alejandro Gamboa), *La última mirada* (Patricia Arriaga Jordán), *Digna hasta el último aliento* (Felipe Cazals), *Matando cabos* (Alejandro Lozano), *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor jamás acabarás de ser amor* (Julián Hernández), *Temporada de patos* (Fernando Eimbcke); en el transcurso de **2005**, *El mago* (Jaime Aparicio), *Adán y Eva todavía* (Iván Ávila Dueñas), *Batalla en el cielo* (**Carlos Reygadas**), *Al otro lado* (Gustavo Losa), *El violín* (Francisco Vargas), *Mezcal* (Ignacio Ortiz), *En el hoyo* (Juan Carlos Rulfo), *La guerrilla y la esperanza: Lucio Cabañas* (Gerardo Tort), *La última noche* (Alejandro Gamboa), *Manos libres. Nadie te habla* (Maryse Sistach y José Buil), así como *Voces inocentes* (Luis Mandoki); y en **2006**,

Efectos secundarios (Issa López), *La zona* (Rodrigo Plá), *Más que nada en el mundo* (Andrés León Becker y Javier Solar), *Párpados Azules* (Ernesto Contreras), *Cobrador* (Paul Leduc), *La misma Luna* (Patricia Rikken), *Morirse está en hebreo* (Alejandro Springall), *Cansada de besar sapos* (Jorge Colón), *Eréndira Ikikunari* (Juan Mora Catlett), *El búfalo de la noche* (Jorge Hernández Aldana), *Una película de huevos* (Rodolfo y Gabriel Rivapalacio), *El cielo dividido* (Julián Hernández), *Historias del desencanto* (Alejandro Valle), *Kilómetro 31* (Rigoberto Castañeda), *Las vueltas de citrillo* (Felipe Cazals), *Malos hábitos* (Simón Bross), *Dramamex* (Gerardo Naranjo), *Los sultanes del sur* (Alejandro Lozano), *Hasta el viento tiene miedo* (Gerardo Moheno), *Morirse en domingo* (Daniel Gruener), *Sangre* (Amat Escalante) y *Noticias lejanas* (Ricardo Benet).

2.5 El cine mexicano del periodo 2006 al 2010.

Dicho periodo presidencial que transcurrió bajo el mandato de Felipe Calderón Hinojosa la situación cinematográfica nacional ha sufrido contadas modificaciones. La Ley Federal de Cinematografía tuvo algunas modificaciones en sus apartados así como ciertos capítulos y artículos agregados, principalmente los referidos a las sanciones por el incumplimiento de las normas.

Se delegó al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), a través del IMCINE, la responsabilidad de regular a las entidades paraestatales encargadas de promover y brindar apoyo a la producción cinematográfica, y también de las que fomenten la formación de profesionales e investigadores de cine, por un lado; y por otro, de coordinar las actividades de la Cineteca Nacional relacionadas al rescate y protección de películas, así como a aquellas de carácter cultural y educativo que propicien el desarrollo de la cinematografía mexicana.

Se implementaron visitas a las entidades involucradas en la producción filmica, con el objetivo de verificar el cumplimiento de la ley en todas las fases de la industria: la producción, distribución y exhibición, sobre todo en cuestiones asociadas a la autorización y clasificación de las películas durante su comercialización. La autoridad impuesta para

dicha tarea es la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC). De igual forma, en las observaciones referidas a las sanciones para quienes no cumplan con las normas se estableció que en caso de reincidencias las multas podrían ascender hasta el doble del monto de la multa, las cuales se enmarcan en los 500 y 15 mil salarios mínimos, según la falta.²³

Lo quizás más significativo del presente sexenio es la creación de la Comisión Mexicana de Filmaciones (COMEFI). El IMCINE puso dicha Comisión a disposición de los productores de cine y de obras audiovisuales en general, con el fin de proporcionarles la información necesaria respecto al rodaje en México, como un directorio de empresas productoras, distribuidoras y exhibidoras nacionales, aquellas que brindan servicios al cine e instituciones de apoyo a la filmación; festivales y concursos; además de coordinar y autorizar los rodajes dentro del Distrito Federal, ver y prever las necesidades del séptimo arte mexicano.

Si bien en el sexenio anterior Vicente Fox propuso desaparecer las instituciones cinematográficas del país sin éxito, Felipe Calderón año con año promueve ante el Congreso de la Unión un importante recorte al presupuesto destinado a la cultura en la que, por supuesto, va incluido el dinero con el cual se apoya e incentiva la producción cinematográfica en México, la reducción sugerida para el 2010 representa el 42% del monto autorizado por las Cámaras, lo que significaría destinar únicamente 2 mil 800 millones 84 mil 732 pesos (cantidad menor al gasto por los festejos del Bicentenario de la Independencia de México) de los escasos 4 mil 900 millones de pesos previstos. En definitiva, el subsidio otorgado a la cultura en nuestro país es insuficiente e iniciativas como esta lejos de apoyar los grandes esfuerzos de la comunidad cinematográfica los condena al fracaso. El único pero también insuficiente aliento al séptimo arte es el aparente aumento del presupuesto otorgado al Centro de Capacitación Cinematográfica (30.5%), a la

²³ H. Congreso de la Unión. “Ley Federal de Cinematografía (Art. 57)”, en *Diario Oficial de la Federación*, 28 de abril de 2010. p. 12.

Cineteca Nacional (17.9%) y a los Estudios Churubusco (2.7%), que afectan directa y positivamente la promoción de la creación del cine al interior del territorio.²⁴

Las cintas destacadas desde la toma de protesta de Felipe Calderón hasta el año 2010 han sido: en **2007** *Desierto adentro* (Rodrigo Plá), *Arráncame la vida* (Roberto Sneider), *Déficit* (Gael García Bernal), *Quemar las naves* (Francisco Franco), *La sangre iluminada* (Iván Ávila Dueñas), *Los ladrones viejos* (Everardo González), ***Luz Silenciosa*** (**Carlos Reygadas**), *La Nahuala* (Ricardo Arnaiz Núñez), *Fraude: México 2006*, (Luis Mandoki), *Los demonios del Edén* (Alejandra Islas); **2008** *Rudo y Cursi* (Carlos Cuarón), *Lake Tahoe* (Fernando Eimbcke), *Cinco días sin Nora* (Mariana Chenillo), *Amor letra por letra* (Luis Eduardo Reyes), *40 días* (Juan Carlos Martín) y *Casi divas* (Issa López); en el transcurso de **2009** *Mi vida dentro* (Lucía Gajá), *El carnaval de Sodoma* (Arturo Ripstein), *Los bastardos* (Amat Escalante), *Norteados* (Rigoberto Pérezcano), *Rabioso sol, rabioso cielo* (Julián Hernández), *El estudiante* (Roberto Girault), *El traspatio* (Carlos Carrera); y en **2010**, *Abel* (Diego Luna), *Fuego* (Guillermo Arriaga), *El infierno* (Luis Estrada), *Año bisiesto* (Michel Rowe), y en el marco de los festejos del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicanas, se estrenaron *Hidalgo, la historia jamás contada* (Antonio Serrano), *Revolución* (con la participación de 10 directores mexicanos) y *El atentado* (Jorge Fons).

En los últimos 27 años de la industria mexicana, regida por el IMCINE, la situación filmica del país continuó con los tradicionales altibajos, cabe aclarar que muchos de éstos de origen extracinematográfico, nos referimos a problemas estructurales de índole económica y política que padece nuestro país. Así, la situación de los jóvenes cineastas se ve afectada pues ante tanta inestabilidad y la aplicación de políticas de dudosa claridad para resolver situaciones adversas, a todo esto hay que agregarle la presión extranjera, principalmente la norteamericana y la aparición de nuevos aparatos tecnológicos de los medios que junto con la televisión se han convertido día con día en poderosos rivales para las industrias cinematográficas del planeta, tal panorama dificulta la realización de la carrera de los

²⁴ Agencia. *IMCINE lesionado, Calderón recorta 2 mil millones a cultura*, en <http://homocinefilus.com/imcine-lesionado-calderon-recorta-2-mil-millones-a-cultura>, consultado el 17 de noviembre de 2010.

nuevos cineastas que posiblemente debuten con una ópera prima y su carrera se trunque por falta de una continuidad motivada por los hechos ya mencionados, y si se trata de realizadores con temas muy personales que quieran experimentar con el lenguaje o plantear sus visiones muy personales de la realidad la situación se les pone más difícil, como mencionó anteriormente el cineasta Felipe Cazals el cine de autor tiende a desaparecer, por tal motivo cuando surge un realizador como Carlos Reygadas, muy aparte de que guste o no, resulta un llamado de atención para el tradicional panorama fílmico tan presionado por las concesiones que tienen que hacer los realizadores para poder continuar su carrera por cuestiones de mercado. De aquí, que pongamos en consideración la obra de Carlos Reygadas para entender el otro quehacer cinematográfico, cuyo resultado ha llamado la atención a diferentes sectores culturales tanto dentro como fuera del país. Y qué mejor si él lo cuenta con sus propias palabras.

2.6 Carlos Reygadas. Biofilmografía.



Carlos Reygadas Castillo nació en México, Distrito Federal, en el año de 1971. Ingresó a la **Escuela Libre de Derecho** para formarse en la carrera de Derecho Internacional y más tarde se

traslado a la ciudad de Londres para obtener su especialidad en conflictos armados. Sin embargo, después de graduado y haber ejercido por un tiempo su profesión en Nueva York, en 1997, decide abandonar su prometedora carrera para dedicarse a hacer cine, convencido de que ésta sería su verdadera vocación.

Es así como en 1998 se muda a Bruselas, Bélgica, con el fin de ingresar a una de las escuelas de cine más prestigiosas de dicho país, el INSAS (Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et Techniques de Diffusion). Tras entablar amistad con algunos alumnos de este Instituto y bajo el consejo de uno de ellos, el argentino Diego Martínez Vignatti,

Reygadas realiza en septiembre de ese mismo año su primer cortometraje, *Adulto*, con el cual pretendía ser aceptado en la carrera de dirección cinematográfica. Avanza por distintas fases del proceso de selección, pero finalmente es rechazado, por considerar que él ya contaba con las nociones suficientes para dirigir.

Entonces decide llevar a cabo su formación en cine de manera práctica y autodidáctica, por lo que en el año de 1999, realizó otros tres cortometrajes y comenzó a escribir el guión de su primer largometraje, *Japón*. Un año más tarde reunió un staff de trabajo con aquella gente que conocía, con quien le gustaba trabajar y con quienes trabajaría en cada una de sus películas; logró algunas donaciones de coleccionistas de arte y con sus propios ahorros regresó a México para filmar su ópera prima.

La laureada *Japón (2002)* se exhibió con éxito en diversos festivales nacionales e internacionales, recibió el Ariel a mejor ópera prima y mejor guión, el Coral a la mejor ópera prima en el Festival Internacional de la Habana, Cuba y una mención especial en el Festival de Cannes por la Cámara de Oro, además de otros premios. Ésta representó una cinta atípica en el cine mexicano, por su narración pausada y contemplativa, así como por el planteamiento de situaciones poco usuales en las pantallas.

Su segunda película, más arriesgada, causó mayor polémica entre el público y la crítica por el tratamiento de temas también controversiales en el país, como por algunas escenas de sexo explícito que involucran a los personajes principales. *Batalla en el cielo (2005)* fue nominada a la Palma de Oro en el Festival de Cannes, asimismo es acreedora al Premio Fipresci en el Festival de Río de Janeiro y al premio del jurado y a la mejor fotografía en el IX Encuentro Latinoamericano de cine en Lima, Perú.

En el mismo año, Carlos Reygadas se consolida como productor cinematográfico, puesto que coproduce el filme *Sangre*, primer largometraje de Amat Escalante, su asistente de dirección durante el rodaje de *Batalla en el cielo*.

Más tarde *Stellet Licht o Luz silenciosa (2007)*, su tercera película, filmada en coproducción con Francia, Holanda y Alemania, es quizá la de mayor cuidado estético. Recibió excelentes comentarios de la crítica, obtuvo el premio del jurado en el Festival de Cannes, aparte de ser seleccionada para representar a México en la carrera por los premios Oscar del mismo año.

En 2010, en el marco del festejo al centenario de la Revolución Mexicana, se estrenó el filme *Revolución*, compuesto por diez cortometrajes dirigidos por diez de los directores más destacados de nuestro país, entre ellos *Este es mi reino* de Carlos Reygadas.

Actualmente Carlos Reygadas tiene su propia compañía productora llamada *NoDream Cinema*, la cual se fusionó con *Mantarraya Producciones*, de Jaime Romandía, su productor de cabecera, para conformar *ND Mantarraya*. Dicha productora acumula hasta la fecha los tres trabajos filmicos de Reygadas, además de *Sangre y Los Bastardos* de Amat Escalante, *Nippon e Yokoso* de Pablo Aldrete, *La influencia* de Pedro Aguilera y el proyecto *Una historia mexicana* del ruso Arturo Aristakisián.

ND Mantarraya se destaca por ser una plataforma para nuevos cineastas y ha ganado prestigio gracias a que todos y cada uno de sus largometrajes han resultado ser multipremiados tanto en festivales nacionales como internacionales. Asimismo, busca adentrarse en el terreno de la distribución de películas, contando con títulos internacionales como *La muerte del Sr. Lazarescu* de Cristi Puiu; *La libertad*, *Los muertos*, *Fantasma* y *Liverpool*, todas de Lisandro Alonso; así como *Luz silenciosa* del mismo Carlos Reygadas, en la cual Gandhi Ramos, coautor de la presente investigación, tuvo la oportunidad de colaborar al lado de este joven director mexicano en la distribución y exhibición de la cinta.

CAPÍTULO 3. CARLOS REYGADAS Y EL ADVENIMIENTO DE UN CINE AUTORAL

3.1 La Entrevista.

Conocí a Carlos Reygadas en el año de 2007, apenas un par de meses antes del estreno de *Luz silenciosa*, su tercer largometraje. Estaba haciendo mis prácticas profesionales en *Mantarraya Producciones*, la empresa que él fundó junto a su amigo y productor Jaime



Romandía. Empecé a conocerlo a través de pláticas con otros compañeros de *Mantarraya* que ya habían convivido con él, y casi todos coincidían en que era un tipo estricto en su trabajo, con sentido del humor negro, culto e inteligente. No obstante, había opiniones discernientes entre los que decían que era un artista de gran sensibilidad y los que pensaban que era un *junior fresa*. Mi interés de conocerlo se debía a dos razones: su ópera prima, *Japón*, se convirtió en una de mis películas mexicanas favoritas; y la segunda, porque me intrigaba su forma aparentemente fácil de hacer cine. Y digo fácil porque él lo hace ver fácil. Al menos algo así respondió en una entrevista que le hicieron a propósito de *Japón*, donde le preguntaron cómo es que se hizo de valor, de recursos, de gente, de materiales, de inversionistas y todo lo necesario para hacer la película; a lo que respondió “*simplemente lo hice*”.

Terminada la filmación de *Luz silenciosa* (a la que él llama *Stellet licht*)²⁵, regresó de Chihuahua para ajustar los últimos detalles antes del estreno, pactado para el 12 de octubre de ese mismo año, y confieso que la primera impresión que me dejó el saludarlo fue una mezcla entre las opiniones divergentes que había escuchado sobre él: me parecía un artista fresa. La primera comida que compartimos fue mientras se corregían los últimos detalles del sonido de *Stellet licht* (sobra decir que si cruzamos diez palabras fueron muchas), pero

²⁵ *Stellet licht* significa, justamente, Luz silenciosa en *plauttdiesch*, idioma en el que está hablada la película.

recuerdo que al ver la emoción que irradiaba Reygadas a la hora de precisar cada sonido, vi y sentí por primera vez el respeto y la pasión por el cine, así como el amor a la obra que debe tener cualquier buen cineasta. La primera y única pregunta que me hizo en esa ocasión, fue “*Gandhi, ¿y tú a qué te quieres dedicar?*”, siendo mi respuesta instantánea “*a lo mismo que usted*”.

Carlos Reygadas parecía confiado respecto al estreno de su cinta, quizás alentado por la obtención del Premio del Jurado del Festival de Cannes 2007. Las críticas eran favorables, la publicidad suficiente y las esperanzas muchas. Desconozco las cifras reales de la taquilla recaudada por la película, pero seguramente rebasó con creces lo acumulado por *Japón* y *Batalla en el cielo*. Incluso fue la representante de México ante Hollywood en la carrera por el Oscar a película extranjera; y ganó, junto con *Kilómetro 31*, seis arieles en las principales categorías. Personalmente, me gustó la cinta pero no rebasó a *Japón* en mi lista de favoritas.

La segunda vez que comí con Carlos Reygadas, recuerdo que sus comentarios sobre cine y fútbol aderezaron el desabrido filete de pescado que ordené. Hablando de cine, Reygadas es un tipo serio, sobrio y receloso de su arte; no sucede igual cuando se apasiona al hablar sobre el fútbol europeo al que considera (quién no) infinitamente superior al mexicano. Entonces la conversación viraba de Manuel de Oliveira a Lionel Messi, de Apichatpong a Cristiano Ronaldo y de Arturo Ripstein a los Jaguares de Chiapas. Su charla, sin embargo, no podía dejar de lado a *Luz silenciosa*, la película del momento. Hablábamos de la competencia aparentemente directa que su cinta iba a tener con *Malos hábitos*, de Simón Bross, o *El clavel negro*, de Ulf Hultberg y Asa Faringer. Reygadas callaba, escuchaba comentarios y sonreía con suficiencia, como intuyendo sin verlas que la suya era como el Barcelona de Lionel Messi.

La tercera y última vez que comí con él²⁶, se trató de una celebración colectiva por el estreno de *Stellet licht / Luz silenciosa*, junto con los productores, jefes, empleados y

²⁶ Dos años después compartiríamos mesa en el rodaje de *Este es mi reino*, cortometraje hecho especialmente para el proyecto filmico *Revolución*, estrenado en noviembre de 2010.

practicantes de Mantarraya. Para entonces yo ya había decidido hacer una tesis sobre su labor cinematográfica, y entre música de estudiantina, comida y cervezas aproveché para pedirle que me concediera un par de entrevistas. Me dijo que odiaba con toda el alma ser entrevistado, y que sólo lo hacía por la obligación de promover sus películas. Le dije que era necesario para titularme y le invité otra cerveza. Dos meses después toqué el timbre de su departamento en la Colonia Roma con cámara de video y grabadora en mano.

La preparación de la entrevista tomó varios días debido a mi preocupación por hacer las preguntas exactas, sin dejar lagunas, pero estaba tan inmerso en las posibles preguntas que no lograba decidirme. Busqué otras opiniones y empecé a preguntar a algunos allegados en la facultad si conocían el cine de Carlos Reygadas. Me sorprendió saber que un gran porcentaje no sabía nada sobre él. En esa búsqueda tuve la suerte de toparme con mi amiga y compañera Paola González Manzano, quien no solamente había visto la obra completa de Reygadas, sino que también había decidido hacer su tesis sobre cine, en concreto sobre cine de autor. Sabiendo entonces que muchas de mis dudas encontrarían en ella buen cauce, le pregunté “*Si tuvieras oportunidad de entrevistarlo, ¿qué le preguntarías?*”. Ella me contestó: “*le preguntaría si se considera un cineasta de autor*”. En ese momento descubrí que ese concepto tan francés de *Cine de autor*, aparentemente tan obvio pero que yo había estado ignorando era capaz de abarcar y darle rumbo a todo mi trabajo. Con cierto descaro le pedí que me ayudara a redactar el guión de la entrevista que sostendría con Reygadas, a sabiendas que me podría rechazar por invadir esa parte de su tesis. No obstante, ausente de egoísmo me acercó a las teorías sobre el *autor*, surgidas en los tiempos de *La Nueva Ola* francesa, y como muestra de gratitud y correspondencia le propuse que juntáramos nuestros trabajos en una misma tesis, puesto que al fin y al cabo se complementaban y se necesitaban. Ella aceptó la propuesta y sugirió muchas más preguntas. Así, con un guión de entrevista un poco más largo de lo esperado nos dispusimos a contactar al cineasta en cuestión.

Como yo tenía trato directo con Carlos Reygadas, le llamé por teléfono para confirmar la entrevista y explicarle la nueva situación. Reygadas no tardó en recordarme su desagrado por las entrevistas y se negó a aceptar que Paola me acompañase a ellas, de lo contrario no

habría charla. Mi compañera y yo discutimos y analizamos lo sucedido. Acordamos que entre ambos elaboraríamos las guías de cuestionario y que acudiría yo sólo a la cita, con el fin de no arriesgar lo ya obtenido.

En el primer encuentro, Carlos Reygadas tardó en abrirme la puerta. *“Sólo tienes una hora, y si vemos que la cosa no funciona, pues cancelamos”*, me dijo. Llevaba en mis apuntes los temas clave que nos interesaba cubrir, de los cuales, recibida y asimilada su amenaza, tuve que desechar la mitad. Subimos hasta la azotea del edificio, donde el cineasta, fiel a su vena de artista, decoraba con buen gusto y detalle. *“Esta banca la estoy construyendo yo... ¿te molesta si la termino mientras me preguntas?”*, *“No, en lo absoluto”*, contesté. Hacía un viento poco común para tratarse del Distrito Federal, y el contaminado cielo comenzaba a nublarse. Así transcurrió la primera entrevista con el polémico cineasta, entre ruidos de truenos, viento, martillazos y lijas tallando madera, además de mi temor por lograr que *“la cosa”* funcionara. Con toda seguridad conversamos más de una hora, no obstante, aún teníamos muchos temas por discutir, así que agendamos una nueva cita.

Entre ambas fechas Paola y yo nos reunimos para escuchar, transcribir y analizar las preguntas y respuestas surgidas de la primera conversación; así como para redefinir el siguiente cuestionario.

Algunos días después llegó el momento de encontrarme nuevamente con Reygadas. Llegué puntual a mi segunda entrevista. La banca que terminó de construir mientras platicábamos la ocasión anterior, lucía terminada y, por cierto, muy cómoda. Natalia, la mujer del cineasta (quien realizó el montaje de *Luz silenciosa*), me saludó amablemente mientras preparaba café. Subimos de nuevo a la azotea y entramos al cuarto de servicio que Reygadas convirtió en estudio. Ahora el hiperactivo realizador se entretenía haciendo los extras para el DVD de *Stellet licht*, que incluiría entrevistas exclusivas con el reparto y el crew, además de escenas detrás de cámaras. A mi llegada, inmediatamente me puso en su Mac una secuencia que estaba editando con algunas escenas de *Los bastardos*, de Amat Escalante: *“Este Amat está bien loquito. Mira nada más lo que hizo”*, dijo sonriendo. Ambos mirábamos fijamente las imágenes en el monitor, cuando me tomé el atrevimiento

de opinar sobre lo que veía: “*Creo que está muy lenta esa parte, ¿no?*”. Reygadas dejó su sonrisa, me volteó a ver extrañado, y me dedicó un “*tú también estás loco*”. Pasado el trago, me ofreció un vaso de agua y algunas galletas que sacó de un frasco: “*Ok, entonces empezemos con la tortura*”, sentenció. Y así fue.

La charla fluyó del mismo modo que la anterior: entre diversas interrupciones y desviaciones de los temas que a mí me interesaban logré sacarle en alrededor de hora y media las respuestas más o menos acordes al guión que previamente se había preparado. Al final sólo me dijo “*Ya terminamos por hoy con esta tortura*”, a lo que yo me aventuré a preguntar “*¿Nos vemos la próxima semana?*” y él sólo respondió “*No lo sé, llámame y vemos*”.

La tesis parecía avanzar bien, en la medida en que las entrevistas se sucedían. Sin embargo, recibí un correo electrónico de Reygadas diciéndome que la siguiente sería la última entrevista que me daría debido a que se avecinaba para él un importante viaje a Ámsterdam para promocionar *Stellet licht* en aquella parte de Europa. Respondí su mensaje con un “*No hay problema*”, pero en realidad se sembró en nosotros la inquietud de no saber si lograríamos cubrir en una hora todo lo que queríamos y necesitábamos saber sobre su trabajo filmico. De nuevo, mi compañera y yo determinamos las que fueron nuestras siguientes y últimas preguntas al director. Dos días más tarde, a las siete de la noche toqué el timbre de Reygadas por tercera y última vez.

Lo que resultó de esos tres peculiares encuentros fue posteriormente conjuntado en una gran entrevista, la cual concluimos seccionar por temas para facilitarnos su comprensión y explicar mejor los puntos en común entre el cine de Carlos Reygadas y el *cine de autor*, que a continuación se exponen:

3.2 El advenimiento al cine.

Gandhi Ramos: *¿Cuándo y cómo surgió tu interés por hacer películas?*

Carlos Reygadas: Pues mira, cuando estaba pensando qué estudiar, qué carrera profesional escoger, realmente jamás me planteé algo particularmente artístico. En mi familia todos eran profesionistas y liberales, pero resultaba raro que alguien estuviese relacionado con las artes. Fue entonces que estudié Derecho porque, la verdad, era lo único que se me ocurría.

GR: *¿No existió alguna presión de tus padres o algo por el estilo?*

CR: No, nunca. No fue porque no me dejaran hacer otra cosa, sino porque realmente no se me ocurría nada más.

GR: *¿Y cómo es que en ese panorama encaja el cine?*

CR: Pues resulta que unos años antes se desarrolló en mí una pasión hacia el cine, como espectador nada más, porque en ese entonces todavía no quería estudiarlo ni dedicarme a ello. Yo empecé a ver cine como a los dieciséis años.

GR: *Cualquiera podría pensar que empezaste tarde.*

CR: Lo que pasa es que antes prácticamente no había visto más que Superman y cosas así en el cine, y en mi casa no había televisor, por eso no estaba acostumbrado a ver películas. De pronto un día mi padre compró una videocasetera y una colección de películas que editó el CONACULTA, bastante buena.

GR: *¿Cómo cuáles?*

CR: Además de las de Tarkovsky, traía también las primeras películas de Aki Kaurismaki, las de Saura, etcétera. Desde el momento en que las empecé a ver, me fascinó el cine. Entonces creí, como te digo, que era sólo un gusto de espectador.

GR: *¿Hasta cuándo decidiste que podías dedicarte al cine?*

CR: Pasado el tiempo, cuando ya estaba estudiando Derecho, al suponer cómo sería mi vida siendo abogado, se impusieron las ganas de una vida más emocionante en su rutina diaria, y es así como decidí que iba a hacer cine y me entregué a ello absolutamente. Fue entonces que tomé la muy difícil decisión de abandonar el Derecho.

GR: *¿A qué edad ocurrió esto de dejar el Derecho?*

CR: A los veintiséis años de edad.

GR: *¿A qué te referías al decir que buscabas una vida más emocionante? ¿Sentiste acaso que la carrera de Derecho te iba a llegar a frustrar?*

CR: No la carrera en sí, porque a mí me gusta mucho la carrera y la teoría del Derecho. Me fascina. No es que me gustara la aplicación práctica procesal; más bien, lo que me encantaba era particularmente la rama del Derecho a la que yo me dedicaba, que era el Derecho Internacional Público.

GR: *Con tu especialidad en Derecho de Conflicto Armado, según leí una de tus biografías.*

CR: Así es, mi especialidad es la del Derecho de Conflicto Armado. Es emocionante, por supuesto que eso no era lo que me iba a frustrar. Más bien lo que me puso a pensar era el estilo de vida al que yo me estaba destinando. Yo lo que quería era estar en el campo, rodeado de otro tipo de gente, personas especiales, diferentes. Me entusiasmaba un tipo de trabajo con labores más de trabajo físico, con mayor creatividad y realmente ambicionaba el hecho de cada día despertarme a una nueva aventura.

GR: *Qué es algo que el Derecho no te ofrecía...*

CR: Exacto. En ese sentido, en el Derecho, por más que seas creativo, y tus argumentos jurídicos en los juicios sean creativos también, no deja de ser un trabajo de lunes a viernes, donde uno se viste casi siempre de corbata. Es como

si delante de ti hubiera una especie de vía recta, un camino en el que sabes cuáles van a ser tus retos y obstáculos. Entonces comencé a ver mi vida como esa carretera recta, y eso me asustó en lugar de darme tranquilidad.

GR: *En ese momento vivías en Europa...*

CR: Sí, y qué bueno que lo mencionas porque los europeos precisamente están obsesionados con la estabilidad y el bienestar económico. Eso que para ellos resultaba sumamente atractivo, para mí poco a poco se iba convirtiendo en un infierno. Sentía que delante de mí tenía una carretera ya sin ningún reto, sin nada especial que me pudiera deparar el destino. De pronto me di cuenta de que el tener delante de mí una carretera con curvas, digamos, en un bosque, en donde no sabes si te ibas a encontrar baches o animales, o lo que sea, me pareció mucho más interesantes que la autopista recta. Fue ahí cuando me decidí a tomar el riesgo. Ahora lo cuento con mucha tranquilidad, pero obviamente en su momento fue muy difícil. Yo mismo tenía miedo, la verdad, porque estaba acostumbrado a ganar un sueldo fijo, y de pronto todo se volvió un camino mucho más complejo del que yo conocía. Pero bueno, lo acepté y ya.

GR: *¿Cómo te contactaste con el medio?*

CR: Realmente yo no conocía a nadie, ni tenía ni la más remota idea de cómo le iba a hacer, porque no era rico tampoco. Había vivido en Bélgica y decidí regresar allá, porque además había sido muy feliz en ese lugar. Me fui con la absoluta resolución de que me iba a dedicar al cine, aunque, insisto, no sabía ni cómo. Allá lo que se me ocurrió fue ir a una escuela de cine a conocer gente, y conocí un argentino que fue muy importante en mi vida, que es Diego Martínez Vignatti, mi muy buen amigo, que estaba en primer año de fotografía y a él le conté lo que quería. Entonces yo estaba un poco loco por cómo estaba haciendo las cosas, pero Diego me entendió muy bien y me dijo que para el cine se necesitan dos cosas: material y equipo humano; y prácticamente no había otra manera de entrar en contacto con eso, más que yendo a una escuela de cine. Entonces me propuso que hiciera un largometraje para poder lograr el acceso a

la escuela de cine de Bruselas, es una escuela muy buena que se llama INSAS, y a las dos semanas de esa conversación ya me había yo preparado y estaba haciendo mi primer cortometraje.

GR: *¿Para ese entonces ya sabías tú algo de realización cinematográfica?*

CR: No, nada. Yo no tenía la menor idea de si tenía talento o no, de si iba a poder hacer algo que valiera la pena o no; pero pues tomé el riesgo y lo llevé a cabo.

GR: *¿Cómo conseguiste tus equipos técnico y humano?*

CR: Diego me consiguió una Nagra para el sonido, una cámara Súper 8 y a seis personas para que operaran dichos equipos y para todo lo demás. En esos pocos días aprendí a ser productor de mí mismo: me fui a comprar un ataúd a Francia, organicé varios coches para trasladarnos, mi novia me ayudó a preparar lentes y a planificar un fin de semana en el que yo cubriría todos los gastos.

GR: *¿Cuánto gastaste en total?*

CR: A fin de cuentas todo costó 800 dólares. Como te digo, no tenía mucho dinero, entonces tenía que arreglármelas como pudiera y es así como hice *Adulto*, mi primer cortometraje en Súper 8, en blanco y negro, con película caducada desde los años ochenta, de esas que antes se usaban para seguridad de las empresas (en lugar de video, como ahora, se usaba realmente celuloide). Yo estaba satisfecho con *Adulto*, aunque estaba muy raro. Sin embargo fue ahí la primera vez que sentí que yo sí podía tener un cierto talento...

GR: *¿En qué te diste cuenta?*

CR: Prácticamente fue intuición, porque uno siente (o por lo menos yo lo sentí) que las cosas podían andar bien si me dedicaba a eso. Sólo sentí que ahí había algo bueno.

GR: *¿Ese corto fue el que llevaste a la escuela de cine?*

CR: Sí. A las dos o tres semanas de acabar el cortometraje, hice los exámenes para entrar en la escuela, y llegué a las últimas rondas que eran entrevistas... pero me botaron. No me aceptaron, quién sabe por qué. A partir de ahí lo que pensé fue que seguramente iba a estar medio complicado eso del cine, pero al mismo tiempo me di cuenta de que ya había hecho un cortometraje, de que ya tenía acceso a las dos cosas de las que Diego había hablado (un equipo de gente y un equipo técnico). Entonces no me amedrenté, y al contrario, para hacerte la historia corta, al poco tiempo ya estaba haciendo mi segundo cortometraje, pero ahora en 35mm, y luego hice dos más en Súper 8, todos producidos por mí y con material que me robaba de la escuela gracias a mis nuevos amigos. Así es como hice mis cuatro cortos.

GR: *¿Qué pasó con tus cortos?*

CR: Jamás mandé mis cortometrajes a ningún festival, y quizás por eso sigo pensando hasta la fecha que ganar premios no es importante. Esas no fueron mis motivaciones, nunca lo han sido y nunca lo serán. Yo quería continuar en este camino porque, como te digo, era una necesidad interior, una necesidad en la que yo quería tener una vida más creativa, una vida más sorprendente. Lo que yo buscaba con mis cortometrajes era saber si servía para eso, así como aprender el oficio. Entonces cuando terminé mi primer corto sólo tenía en la mente hacer el segundo, y así hasta ahora.

Nos queda claro que existen diversos caminos para incorporarse a los medios, en este caso el cine; Carlos Reygadas nos señala uno de ellos, que es, tal vez, el más recurrido, nos referimos a las escuelas de cine. Estas instituciones sirven de trampolín para que muchos jóvenes no sólo aprendan el lenguaje cinematográfico, sino que también se conecten en la industria, a

pesar de los obstáculos que se les pueda presentar durante el trayecto de este proceso.

El otro elemento que también llama la atención es el descubrimiento de la vocación, aquel sentimiento de no saber tomar el gusto a lo que uno hace hasta que descubre realmente su verdadero interés; de esta manera, Reygadas nos dice que toma una carrera para estudiar por alguna razón que no tenía que ver con su verdadero sentido de vocación y cuando lo descubre, no hubo vuelta atrás, aquella inquietud que posiblemente estaba dormida se materializa con una decisión: quiero estudiar cine. ¿Cuál fue el paliativo? También como muchas veces el propio cine, nos referimos al hecho de ver cierto tipo de películas que más adelante van a ser las referencias de su obra, curiosamente, varios realizadores vistos por él entran en la categoría de cine de autor.

Asimismo, queda claro, que tal vez por su posición socioeconómica las cosas pudieron ser mucho más fáciles que para otros estudiantes de cine, ya que no siempre se tienen las posibilidades de viajar a Bruselas para estudiar, donde supuestamente o a través de mitos las escuelas europeas son mejores que las de nuestro país, por ejemplo, el director del CUEC, Armando Casas, dice, hablando sobre los logros y debilidades de dicha institución:

“En cuanto a sus debilidades, me parece que una de ellas consiste en no poder propiciar claramente una especialización y seguir fomentando el cine de autor, lo cual genera frustración, inclusive al interior de la propia escuela,

no todos los alumnos pueden desarrollar su obra autoral dado que hay un límite de ejercicios que se pueden producir en cada generación.”²⁷

Es oportuno aclarar que las escuelas básicamente enseñan la técnica de producción y realización, entre otros, mas no la cuestión artística y/o autoral, se da por sentado que esas inquietudes las debe tener el alumno y que, junto con la técnica y el conocimiento de las materias teóricas permiten que su formación sea suficiente para que el se realice como profesional. ¿Pero esto es así? Examinemos la visión del conocido crítico e historiador, Jorge Ayala Blanco, quien haciendo referencia a su conocimiento, inteligencia y humor negro comenta sobre el asunto:

“-Usted señalaba al cine como un producto estético, artístico, pero también como industrial. Es, en cierto modo, la disyuntiva que tenía entre dedicarse a un oficio como la ingeniería química, que implicaba la estabilidad económica, y la crítica de cine que era un riesgo, pero también un gusto. Entre estas dos vertientes, ¿Por dónde ve usted que camina el joven que estudia cine?, ¿Va buscando un producto estético o un producto industrial?

-Él cree todavía en el espejismo que puede unir los dos. Los chavos quieren hacer una película muy personal, muy inventiva, desde el punto de vista de la expresión cinematográfica. Por otra parte, también quieren vivir de eso. Cuando me los encuentro, después de que han salido ya, lo primero que se me ocurre decirles es [entonces, hay vida después del CUEC].

²⁷ Flavio, González Mello. “...Ya deberíamos contar con estudios de posgrado”, en *Cine, toma 5*, México, número 5, año 1, julio-agosto de 2009, p. 20.

-Formar estos nuevos cuadros, formar nuevos elementos para una industria cinematográfica...

-Que no existe.”²⁸

La vocación y su descubrimiento, la escuela y sus posibilidades, las ganas de hacer cine y los recursos para realizarlo, éstos son algunos factores que influyen en los jóvenes para empezar su carrera de cineastas.

3.3 Aprendiendo un lenguaje.

GR: *Descubriste la técnica cinematográfica a través de tus cortos, ¿pero cómo llegas a crear un estilo?*

CR: Mira, para mí el lenguaje y el estilo son cosas innatas, que vienen del interior, es como el estilo que tiene para caminar una mujer o un hombre. Es como eres finalmente, y creo que cuando empiezas en esto y pretendes tener un estilo, una forma, de una u otra manera empiezas a ser manierista y a parecer artificial o hasta poco sincero. En realidad nunca he pensado en esas cosas, yo simple y sencillamente pensaba en hacer una película de la forma más simple, narrar de manera efectiva la historia que yo tenía ganas de contar y en los lugares que conocía y que quería, así rodé de la forma más simple que pude.

GR: *Aún así me imagino que llegaste a pulir una forma de hacer cine retomando alguna de las películas que te habían marcado o lo que leíste sobre cine.*

CR: Respecto a lo poco o mucho que aprendí de cine, te puedo decir que, efectivamente, fue viendo películas. Los únicos tres libros sobre cine que he leído en toda mi vida son: *Esculpir en el tiempo*, de Tarkovsky; el de la

²⁸ Camilo, de la Vega M. “Falacias del cine nacional”, en *UIC. El cine en México. Del glamour a la sobrevivencia*, número 14, año desconocido, octubre-diciembre 2009, p. 13.

entrevista que le hizo Truffaut a Hitchcock (*El cine según Hitchcock*); y el libro de André Bazin titulado *Qué es el cine*. Este último libro fue importante para mí, sobre todo porque en el momento en que lo leía yo vivía en Bélgica y tenía acceso a la mediateca; entonces lo que hacía era ver todas las películas de las que el libro hablaba viendo a qué se refería cada vez que las mencionaba y analizaba. Realmente así es como fui entendiendo los ejes, el fuera de campo, por qué hay voces en off, y todo lo demás. De alguna forma, al momento en que leía me di cuenta de que eso resultaba un tanto obvio y se entendía muy fácil. Los famosos ejes en el cine es algo que no necesariamente te tienen que explicar, tú puedes sentir que es lógico que si la cámara va de este lado, al hacer el contracampo colocas la cámara de tal manera que no altere las direcciones. Fue muy interesante leer el libro de Bazin para conceptualizar muchas cosas, para ver muy buenas películas y entender por qué eran tan buenas. Así es como aprendí, básicamente.

GR: *¿Y las otras áreas de producción?*

CR: Realmente para mí fue un placer descubrir desde los cortometrajes que todas las etapas de cine me fascinan: la planificación, el guión, la mezcla del sonido, el rodaje, el montaje, todo. Quería dominar todas las facetas. De hecho es un poco de lo que pasa en las escuelas de cine, donde te ponen a hacer de todo para que entiendas todos los departamentos y no pidas luego cosas imposibles a los técnicos. Definitivamente para mí los cortometrajes fueron mi gran escuela. Pues con cada cortometraje tenía una idea concreta de lo que quería hacer, era plasmar algo que tenía en la imaginación.

GR: *¿Cómo influye la imaginación al momento de filmar?*

CR: Para mí el cine siempre ha sido algo muy conectado al instinto, al sueño, a la visión fantasmagórica en el sentido de cerrar los ojos e imaginar algo. Y entonces mi preocupación era compartir o extramaterializar momentos impersonales. Finalmente creo que todo el cine viene de una necesidad humana de comunicación. Eso es lo que he descubierto con el tiempo. Por ende, mi razón

al hacer los cortos y también los tres largos, simplemente era hacerlos. Obedece al simple hecho de que hay algo innato en el ser humano que lo lleva a querer comunicarse, a hablarse a sí mismo en el sentido de comprender y hacerse preguntas, y compartir esas mismas preguntas con los demás. Esto sucede en todos los niveles, lo mismo a nivel artístico que a nivel banal, como cuando compartimos un comentario sobre fútbol o sobre una chica guapa. Cada cortometraje representó para mí el poder materializar una idea para compartirla, para enseñársela a los demás, a un público o a cualquier gente.

GR: *¿Te sentías satisfecho con el resultado?*

CR: Siempre estuve satisfecho de mis cortometrajes, y no porque sean buenos, sino porque me salían del interior y veía que hasta un punto bastante aceptable lograba lo que había imaginado. Incluso muchas veces obtenía sorpresas inesperadas, regalos de la vida misma, como los fenómenos naturales de la Tierra: el viento, los pájaros, los golpes de luz, los reflejos, en fin, ese tipo de cosas que obviamente yo no planificaba, pero que era bueno saberlos aprovechar.

GR: *¿Y cómo es que decides, tras haber realizado cuatro cortometrajes, que es hora de lanzarse a hacer un largometraje?*

CR: Pues sentí que estaba preparado, digo, nunca estás preparado del todo porque uno siempre puede mejorar; pero lo que sentía era que ya podía crear algo en un formato mayor, y de mayor envergadura en todos los sentidos. Simplemente me llegaron las ganas y sentí que ya dominaba lo suficiente los elementos para poderlo hacer de una forma correcta. Simplemente lo sentí, no hay más explicación que esa.

Definitivamente hay diversos caminos para el aprendizaje del cine, uno de ellos y no necesariamente el más efectivo, son las escuelas de cine ya que no sólo te enseñan cuestiones de lenguaje y formas de producción sino te

permiten conectarte con el medio filmico, en este caso. Podemos ver que Carlos Reygadas después de descubrir su vocación tuvo la oportunidad de estudiar en el extranjero donde conoció a un grupo de personas que lo ayudaron a filmar, más que ofrecerle un aprendizaje del lenguaje cinematográfico, pues este proceso lo llevó a cabo a través de ver mucho cine y lecturas especializadas.

Aquí es oportuno aclarar que existen cuatro formas de abordar el fenómeno del cine, nos referimos a lo siguiente, de una manera lo ven los cineastas y de otra lo ven la crítica, los investigadores y el público, los cuales pueden no estar de acuerdo en su interpretación de una misma película. Con respecto a esto, es conveniente retomar lo que dice David Bordwell en su libro “El significado del cine”:

“(…), tanto la comprensión como la interpretación requieren del espectador que aplique sus esquemas conceptuales a los datos recogidos en la película. ¿Qué tipos de esquemas conceptuales pueden utilizarse?

El primer candidato puede ser una teoría. Una teoría filmica consiste en un sistema de proposiciones que dicen explicar la naturaleza y las funciones del cine. Hoy en día, muchos críticos afirmarían que, conciente e inconciente, el intérprete emplea una teoría para escoger las indicaciones importantes de la película organizadas en patrones significativos y llegar a una interpretación (...) Aunque de un modo menos evidente, muchos críticos llegarían a sostener que es posible demostrar como incluso aquel crítico que afirma no suscribir teoría alguna y buscar sólo la comprensión del filme <en sí mismo>, tiene

una teoría tácita (humanista, organicista, o de cualquier otro tipo) que determina el acto interpretativo.

Creo que en diversos aspectos, las teorías desempeñan un importante papel en los esquemas conceptuales, particularmente en la crítica contemporánea. Parece que no hay muchas dudas con respecto a que, por ejemplo, las teorías psicoanalíticas del cine ayudan a muchos críticos en su elaboración del significado. Pero debemos plantearnos cómo reproduce esta ayuda. ¿En qué sentido la interpretación sigue a la teoría?”²⁹

Este problema normalmente es abordado por los investigadores y la crítica, sin embargo lo sacamos a relucir ya que Reygadas mencionó a algunos cineastas de prestigio, ubicados en determinadas corrientes filmicas, las cuales, por su parte constituyen parte de las diversas teorías que existen alrededor del séptimo arte. De esta manera, cuando Reygadas plantea su lenguaje, su imaginación y por ende su forma de comunicación, está enmarcado dentro de un modelo interpretativo de ver y hacer el cine, el de sus referencias audiovisuales.

²⁹ David, Brodwell. *El significado del cine*. España, Paidós, 1989, p. 20.

"La película más bella del siglo que comienza"
- LE MONDE -

JAPÓN

una película de Carlos Reygadas



CÁMARA DE ORO
CANNES 2002
— MENCIÓN ESPECIAL —

MEJOR PELÍCULA LATINOAMERICANA DEL AÑO
FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE CRÍTICOS DE CINE

MEJOR NUEVO DIRECTOR
FESTIVAL DE EDIMBURGO

PREMIOS L'AGE D'OR Y CINÉDICOVERTES
FESTIVAL DE BRUSELAS

MEJOR GUION
FESTIVAL DE MONTREAL

PREMIO DE LA AUDIENCIA
FESTIVAL DE ESTOCOLMO

MEJOR DIRECTOR
FESTIVAL DE SALÓNICA

MEJOR PELÍCULA Y PREMIO DEL JURADO ECUMÉNICO
FESTIVAL DE BRATISLAVA

MEJOR ÓPERA PRIMA
FESTIVAL DE LA HABANA

MANTARRAS Y NOORÉAM producen

ALEJANDRO FERRETI, MAGDALENA FLORES (PRODUCCIÓN) DIEGO MARTÍNEZ VIGNATI (CÓDIGO) JILLES LAURENT (MONTAJE) DANIEL MELIXOT, CARLOS SERRANO, DAVID TORRES
(MONTAJE) RAMÓN MOREIRA (ARTES DE PRODUCCIÓN) SERAFÍN TAGLE (DISEÑO Y MONTAJE DE FONOS) CARLOS REYGADAS (MONTAJE DE SONIDO) CARLOS SERRANO AJCORA (ESPAÑA)
ZDF ARTE, FONDO HUBERT BALS (ROTTERDAM), CONACULTA (MEXICO), POPPOCINE, ADRES B, BRITISH AIRWAYS, SEMARNAT, ESTADO DE HIDALGO



3.4. *Japón*

GR: *¿Cómo preparaste Japón?*

CR: Al año y medio de todo esto de cambiar la carrera de Derecho, y después de los cuatro cortos, empecé a preparar *Japón*. La primera decisión vital fue que la iba a filmar en el rancho de mi familia. Bueno, no era precisamente el rancho de mi familia, sino más bien era una casa de campo que tenía mi bisabuelo en el Estado de Hidalgo. La filmamos en el campo de la misma forma en la que yo había hecho mis cortometrajes...

GR: *¿Con poco dinero?*

CR: Me refiero a que fue a base de ganas y pulmón. Y también con poco dinero, finalmente, porque fue con los mismos amigos con los que hice mis cuatro cortometrajes en Bélgica, a los cuales no se les iba a pagar un solo centavo porque todos estábamos debutando. Esa fue una aventura que planifiqué yo detalle por detalle, como un productor entero, respaldado por todo el aprendizaje que obtuve de mis experiencias en Bélgica.

GR: *¿En cuánto tiempo la filmaste?*

CR: Durante tres meses filmamos en el Estado de Hidalgo. Básicamente a partir de ahí la cosa fue muy bien para todos, porque luego vino la siguiente película y la siguiente.

GR: *Además de tu equipo humano que ya traías desde Bélgica, supongo que al filmarla en México tuviste que encontrar parte de este equipo de trabajo aquí, ¿cómo lo conformaste?*

CR: Al llegar a México, empecé a ver profesionales del medio, todo tipo de gente. Preciso decir que rápidamente me decepcioné en muchos casos al ver que lo único que querían era dinero. Me dieron la impresión de ser como un obrero que realmente no ama su trabajo, sino que simplemente con eso se gana las papas. Eso me decepcionó bastante y me costó trabajo aceptarlo. Sin

embargo, me sirvió porque de esa manera acabé conociendo *outsiders*, gente preindustrial. Así conocí, por ejemplo, a Gerardo Tagle, que desde entonces ha sido un compañero muy cercano en todo lo referente a mis películas. También a Jaime Romandía, que es uno de mis mejores amigos y además mi productor de cine. Resultaron personas que no eran del medio propiamente, sino más bien gente (parecida a mis amigos belgas) que ante todo amaba el cine y no lo veía primordialmente como un medio de subsistencia, sino como una necesidad interior.

GR: *¿Cómo conseguiste el financiamiento de tu proyecto?*

CR: Como sabía que era muy difícil que me dieran financiamiento las instituciones oficiales, decidí mejor convencer a cierta gente del medio artístico. Había unos coleccionistas que conocí porque compraban obras a fotógrafos amigos míos, en precios que a mí me parecían exorbitantes. Entonces convencí a tres de ellos de que me dieran cada uno diez mil dólares (siendo que ellos pagaban a veces por ciertas fotografías ochenta mil o cien mil dólares). Les enseñé un proyecto sólido en el sentido de que las carpetas estaban muy bien armadas, eran lugares que yo conocía, y ellos creyeron en el proyecto. Al creer en el proyecto me dieron el dinero a fondo perdido, cual si se tratara de una especie de mecenazgo. Yo les estoy eternamente agradecido.

GR: *¿Quién financió la postproducción?*

CR: Ah, pues resulta que terminé haciendo una postproducción *offline*, muy barata, en Final Cut, y una vez que tuve un primer corte lo mandé por correo a un fondo del Festival de Rotterdam y les gustó. Ellos me dieron un dinero más. Luego me empezaron a buscar de varios lados porque Rotterdam les había dicho que había una buena película, y me empezaron a buscar varios agentes internacionales. Así vendí mi primera película a un agente de ventas francés, a cambio de que él pagara todos los gastos de finalización de la película; y también me dio un dinero por los derechos en el mundo durante unos ciertos



años, para vender la película en exclusividad. Así es como funcionó más o menos todo el negocio.

GR: *¿Hubo alguna otra razón para hacer tu ópera prima en el campo mexicano?*



CR: No. Simplemente era para mí lo más fácil: conozco el lugar, también conozco a varias de las personas que viven ahí, tenía acceso a todo ello. En mis cortometrajes tuve que aprender a hacer las cosas con muy poco dinero, utilizando todos los puntos que tuviera a mi favor de cualquier forma posible. Si hubiera una razón específica, te podría decir que a mí el campo me ha gustado muchísimo desde siempre. Calculo que he pasado la mitad de mi vida en el campo, porque desde niño todas mis vacaciones y todos mis fines de semana los pasaba en esa casa de Hidalgo que te cuento, o si no en el rancho de unos amigos de mis papás en Michoacán.



GR: *Se podría decir entonces que creaste una historia para el lugar...*



CR: De alguna forma sí. El lugar, como te digo, me gusta mucho: las sensaciones, los olores, todas esas cosas me gustaron siempre desde muy chico. Efectivamente fue el lugar el que prácticamente me obligaba a hacer una película en él. Así de especial fue para mí la relación con



el lugar. Me acuerdo que cuando estaba filmando ahí, frecuentemente decía “estoy en el lugar que más me gusta en el mundo y encima es mi trabajo”. Lo apreciaba muchísimo. Realmente estuve consciente todo el tiempo durante el

rodaje de *Japón*, de que estaba teniendo mucha suerte y que era muy afortunado al poder estar trabajando mientras estaba en el lugar que más me había gustado en la vida. Eso fue muy importante para mí, el sentirme en un lugar que amaba profundamente.

GR: *¿Cómo fue el proceso de búsqueda de la gente que aparecería en el filme?*

CR: Fue un proceso bastante laborioso y duró un año completo. Yo quería que no hubiera actores, sino que la película la representara la gente que vive en esos lugares. Batallé como no tienes idea para encontrar a la gente que actuaría, igual y más que con la gente que trabajaría detrás de la cámara. No obstante, para mí era un placer andarme dando vueltas por ahí. En todas mis películas siempre me doy muchísimas vueltas por los lugares donde voy a filmar. De preferencia voy solo en las primeras etapas, y ya más adelante con algunos de mis colaboradores. Uno de los que nunca faltan en las visitas a locaciones es Alex Ezpeleta (su asistente de dirección), que siempre ha sido muy importante para mí en el trabajo.

GR: *¿Cómo contactas a tus actores?*

CR: Pues es gente que busco en la calle, en el campo o en el lugar donde vaya a filmar. Hay un proceso instintivo que te lleva a saber cuándo has encontrado a la persona correcta. Es eso: simplemente te la topas, la abor das, le planteas, la dejas que se asuste un poco (siempre se asustan); pero a mucha gente le interesa. Afortunadamente es increíble la cantidad de gente que acepta estar en un proyecto así. Supongo que cuando sienten que hay una necesidad profunda de hacerlo, se sienten parte y acceden. Yo realmente he tenido mucha suerte en todo esto de hacer cine, porque hay gente con muchos méritos y que no ha tenido tanta suerte. Es innegable que la suerte juega un papel importantísimo en la vida.

GR: *¿Es decir que a Alejandro Ferretis, protagonista de Japón, lo encontraste en la calle?*

CR: Ah, esa es buena pregunta. Alejandro Ferretis, en concreto, fue uno de los motivadores de la película. A él yo lo conocía desde muy niño. Mi padre lo conoció a él cuando yo tenía unos cuatro o cinco años y se hicieron grandes amigos. Mi padre lo empezó a llevar a la casa, y a Alejandro le gustaba mucho hablar con los niños (siempre es bonito, a mí también me gusta mucho hablar con los niños, se aprende mucho cuando uno habla con ellos). El caso es que Alejandro hablaba mucho conmigo, y desde niño me fui haciendo muy cercano a él, y a la larga nos hicimos amigos. Yo quería a un hombre como Ferretis para la película porque en gran medida era biográfica, pues se refería a él. Alejandro siempre tuvo estas ideas existencialistas sobre la vida, sobre la posibilidad de suicidarse como un acto honesto, como un acto profundo. Él me dio desde niño mucha literatura para leer y todo, y de alguna forma yo presentía que a él lo que más le hubiera gustado era ser un tipo normal en lugar de un filósofo; yo creo que a él le hubiera gustado ser un hombre capaz de disfrutar con las cosas pequeñas. Finalmente el personaje de la película tiene muchos elementos comunes con él, de ser un tipo arrogante, infeliz, pero al mismo tiempo valiente... sin duda muy valiente. Fue increíble filmar con Alejandro, y eso nunca lo voy a olvidar. Él es un tipo muy importante para mí. Lo mataron dos años después de la película, de forma muy violenta. No se sabe perfectamente quién fue, pero eso sí fue un hecho muy brutal, impresionante.

GR: *Como es recurrente en tu cine, él no era actor profesional, ¿a qué se dedicaba realmente?*



CR: Él vivía de la caza y de la pesca. Es un decir, porque se dedicaba a pintar, a hacer esculturas, pero nada de forma profesional ni lucrativa. Ferretis tenía una casa, y había logrado conseguir alguna renta y se dedicaba a... ¡pues a vivir! No faltaba quien decía que se dedicaba a “güevonear”. Vivía en San Miguel de Allende, tenía muchos amigos, también muchos enemigos y mucha gente que lo alucinaba, pero no cabe duda que tenía un grandísimo corazón. Era un hombre muy leal, un gran tipo. Para mí ha sido muy importante en la vida.

GR: *Cuando llegas con Alejandro Ferretis y le propones que protagonice una película, ¿cuál fue su reacción?*

CR: Se puso feliz. En gran medida porque íbamos a pasar un tiempo juntos y tanto él como yo siempre disfrutamos el tiempo juntos. A él le entusiasmó la experiencia humana que representaba participar en la película, y además él siempre tenía espacios para ese tipo de actividades, es decir, no era un hombre ocupado. También creo que lo vio como un reto y a él le gustaban los retos, las sorpresas. Sobra decir que estaba muy halagado por ser, además, el inspirador del personaje. Para él fue muy importante y muy hermoso hacer esta película.

GR: *¿Y cómo fue con Magdalena Flores?*

CR: Esa historia fue muy bella porque en realidad yo había escogido a otra mujer para el papel, e incluso ya había empezado a trabajar con ella dos o tres meses antes de empezar a rodar. El caso es que el día que empezó la filmación se dio a la fuga.

GR: *¿Qué hiciste?*

CR: Comencé a rodar *Japón* y todavía no teníamos quién la sustituyera. Sucedió que un día en que estábamos filmando justo la parte de la carnicería, llegó a comprar carne la señora Magdalena Flores, a quien yo quiero muchísimo y hasta la fecha todavía veo mucho.

GR: *¿Fue ahí cuando la abordaste?*

CR: En realidad no fui yo. Todo el mundo tenía órdenes de abordar a las mujeres que cumplieran las características que yo les había dado, y Magdalena las cumplía a la perfección. Alex Ezpeleta fue el primero en verla, la abordó, me la presentó y empezó el proceso de convencimiento. Una semana después ya estábamos rodando el primer plano con ella.

GR: *¿Entonces no fue tan difícil?*

CR: Fue complejo. Yo he aprendido muchas cosas de México haciendo películas; ella decía, por ejemplo, “le tengo que pedir permiso a mi marido” o “le tengo que pedir permiso a mis hijos”. No decía “lo tengo que comentar con”, sino que debía pedir permiso. El sentido de la propiedad sobre otros seres humanos es tremendo en México, sobre todo en el sentido de hombres sobre mujeres. Es realmente impresionante.

GR: *¿Retomaste de alguna manera esa sumisión que ya tenía Magdalena para la creación final del personaje de Ascensión?*

CR: Sí, aunque esa docilidad del personaje de Ascensión me parece que va más por el lado de entregarse a nivel humano. Lo que le pasaba a Magdalena tiene



que ver más con el machismo puro. En este sentido no son iguales el personaje y Magdalena. De hecho sí hay gente que piensa que el personaje de Ascensión es un poco tonto y que se deja que le vean la cara, pero para mí eso es realmente una forma de entrega humana, de alto nivel. Así fue la historia de Magdalena, muy bonita. Ella es una grandísima persona.



GR: *¿El resto de tus actores son nativos del pueblo donde fuiste a rodar?*



CR: Sí, todos. Magdalena misma también es de por ahí, sólo que ella es del pueblo de Velasco, que está arriba, y todos los demás son nativos de Ayacazintla, en el municipio de Mextitlán, Hidalgo.



GR: *¿Hubo buena química entre Magdalena y Alejandro Ferretis?*



CR: Sí, hubo muy buena relación. Se llegaron a estimar mucho. Obviamente Magdalena pensaba que Alejandro era un tipo muy excéntrico, porque en verdad lo era. Le tenía un poquito de miedo, pero era miedo del bueno, por decirlo de alguna manera, porque al mismo tiempo Alejandro era muy generoso, muy caballeroso y muy amable con ella. Él siempre tuvo un trato muy bueno

hacia la gente mayor. Yo creo que Magdalena se acabó sintiendo en una familia, realmente. Las escenas sexuales que eran muy delicadas desde el

principio, fueron muy placenteras para todos, incluso para ella. Fue realmente muy hermoso.

GR: *Ahora que hablas de escenas difíciles, ¿con qué tipo de dificultades te topaste mientras se llevaba a cabo el rodaje?*

CR: Pues nada que recuerde como un obstáculo insalvable ni nada por el estilo. Lo más difícil quizás era el polio que tenía Ferretis desde niño, porque había que llevarlo en burro hasta la montaña, y además de los desplazamientos, le costaba mucho hacer ensayos porque se cansaba. Para ese entonces ya se le había gastado mucho una prótesis de titanio que llevaba en lugar de un fémur. Esa parte sí era muy exigente, pero nada que fuera insalvable. Había que trabajar.

GR: *Por ejemplo en las escenas sexuales que mencionas, ¿no tuviste problemas para convencer a alguno de ellos? Finalmente no son actores profesionales...*

CR: Pues no. No sé cómo le hago, pero nunca me he visto en una situación en la que me digan que no. Si yo veo que no está siendo bien recibida por ellos alguna idea, la planteo de otra forma o le modifico alguna cosa, pero nunca han llegado al punto de decirme un rotundo no.

GR: *Les debes de inspirar muchísima confianza...*

CR: Sí, puede ser. Sí existe mucha confianza, y es un vínculo muy grande que se forma en este tipo de trabajo con actores no profesionales. Si me dijeron que no, les dije que sí y se terminó haciendo como quise.

GR: *Ahora que estamos hablando de actores no profesionales, ¿nunca tuviste problemas sindicales por no estar afiliados con la ANDA, por ejemplo?*

CR: No. A mí ese tipo de proteccionismos que se tienen en la industria me molestan bastante. En ese sentido yo también defendiendo mis intereses y tranquilamente me paso esas cosas por “el arco del triunfo”.

GR: *Tu carrera hasta ese punto había resultado ser meteórica: del cortometraje pasaste rápidamente al largometraje, y de tu ópera prima pasaste inmediatamente al Festival de Cannes a codearte con grandes figuras del cine del más alto nivel, ¿cómo viviste tú esos saltos tan acelerados?*

CR: Es que para mí el cine no es una carrera, como podría ser el Derecho, donde vas haciendo esto y luego aquello. Para mí el cine es una entrega a la película en sí misma. Todas esas cosas de las que me estás hablando, son circunstanciales y en gran medida me son indiferentes. No es que no aprecie la suerte que he tenido (porque en verdad la aprecio muchísimo), pero siento que lo único que vale es realmente la película. Y sobre el hecho de estar al lado de las “figuras”, tampoco me interesa, porque algunas de esas mal llamadas figuras para mí ni siquiera lo son; y algunas personas que para mí son figuras, supuestamente no lo son. No me impresiona nada de eso. Yo sólo creo en la entrega hacia las películas y no lo veo como una carrera.



FESTIVAL DE CANNES 2005
SECCIÓN OFICIAL

53

DONOSTIA-SAN SEBASTIÁN
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE
Z A B A L T E G I



BATALLA EN EL CIELO

DE CARLOS REYGADAS

UNA COPRODUCCIÓN OFICIAL. PRESENTA UN PROYECTO DE PHILIPPE BONDY, MARIAMANA, NORMAN COPENHAGEN EN FRANCIS MONARDI, ANUPMA POKHARAKI, BENOÎT HUBÉ, DAVID BRONSTEIN DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA INÉS MARTÍNEZ VIGNATI
CINCO BILLETES LAURENT MONTE DEVALOUREN MONTÉE DOMINICAN EL TOLPE, NICOLAS SCHWENK MONTAJE DE LOUIS MAISON PIRELLA, SERGIO OLÁI EXTRACCIONES ESCENA TORNADO POR CARLOS REYGADAS
PROYECTO POR PHILIPPE BONDY, CARLOS REYGADAS, JAVIER MONARDI, CECILIA PARRAJA UN PROYECTO CON QUARTILLA, ANTE FRANCIS COPENHAGEN, UNIVERSIDAD DE CRABALLAMA (PÉREZ), 2014cm. PRODUCTOR (DIRECTOR) RAFAEL PALOP
UN PROYECTO CON ESSENTIAL FILMMAKING, INGENIERO MONTAJE DALL FORD FION EL APPOLETONIS 200 CANNES / FRANCE.

COMUNIDAD FRANCESA DE RECIBIR EL RECIBIR (MONTAJE) WALLING, INSTITUTO FRANCÉS DE CINEMATOGRAFÍA, JUANJO CORONA, SPINEM PRODUCTOR Y DANIEL FILMS



www.golem.es/batallaencielo



3.5 Batalla en el cielo.

GR: Pláticame de Batalla en el cielo. ¿De dónde te nació la idea?

CR: Casi siempre a mí me vienen las ideas de pequeñas imágenes en ciertos lugares o de ciertos sujetos. Una vez vi pasar un tipo en plena lluvia, descalzo, torso descubierto, llevaba una virgencita y una vela e iba como en un estado místico, caminando bajo la tormenta. Entonces me encantó la idea, y me puse a pensar en cómo podía hacer una película para que pasara justo eso, para llevar a un personaje a ese mismo estado de misticismo.

GR: Digamos entonces que ya tenías la anécdota principal de la película. Ahora, ¿cómo surgieron los elementos para revestirla?

CR: Pues lo demás es casi lo mismo de siempre: concretamente quería hacer una película en la Ciudad de México y la revestí con las cosas que siempre me han consternado: las clases sociales, la diferencia que hay entre los ricos y los pobres, los feos y los bonitos, la diferencia de oportunidades; en fin, esas cosas.

GR: Ahora que mencionas lo de hacer la película en la Ciudad de México, recordamos en Batalla locaciones características de la ciudad: está el Zócalo, el metro, la Villa, ¿cómo determinaste tus locaciones?

CR: Yo pienso que todo está en la tierra y es más amplio que todo, entonces si lo observas ya nomás te tienes que rendir ante ello y darle tributo. Me encanta servirme de la misma realidad, entonces filmamos en La Villa de una manera que no se puede reproducir ni con las computadoras, ni con la gente, la tecnología o el dinero de “El Señor de los Anillos”; es imposible y no va a ser igual porque nunca van a pasar los personajes que a veces te topas en esos lugares. Ni el mejor director de arte del mundo te va a decorar igual el metro o cualquiera de estos lugares. Me encanta que las cosas sean tal como son.



GR: *Algo similar pasa con tus actores. De algún modo en la película son casi tal como son en la vida real. Por ejemplo, Marcos hace de chofer en la película y tengo entendido que él era chofer de tu papá hace varios años.*



CR: Sí, Marcos Hernández trabajaba con mi padre en el Ministerio de Cultura hace como quince años. Ya había tenido una pequeña participación en *Japón*, y desde entonces pensé en él para mi siguiente película.



GR: *¿Qué es lo que te interesaba de él? ¿Te inspiró el concepto de Batalla en el cielo del mismo modo en que Ferretis te inspiró en Japón?*



Sí. Marcos resultaba ideal para encarnar a este personaje atormentado por un conflicto interno. Necesitaba a alguien introvertido *per se*, pero con mucha presencia y un aura misteriosa. Marcos no representa nada, se limita a ser. Es el actor ideal para mí.



GR: *¿Con Bertha y Ana pasa lo mismo? ¿Son como son dentro y fuera de la pantalla?*

CR: Bueno, Ana no se prostituye ni mucho menos, aunque con ella pasa algo interesante. Los actores de *Batalla en el cielo* no leyeron el guión, y entonces yo apelaba a su naturalidad y espontaneidad. Sin embargo, en el caso de Anapola, incluso llegué a hacer cambios en el personaje para que encajara mejor con su personalidad y su modo de ser. Si alguien tiene algo que me atrae, construyo el

personaje alrededor de lo que ha despertado mi atracción. Para el papel de la esposa de Marcos, primero había visto a una señora que finalmente no aceptó cuando el marido de ella supo que había escenas de sexo, y fue entonces que a Bertha me la encontré vendiendo gelatinas cerca de una estación del metro. Me gustó su presencia, la abordé y aceptó. Lo hizo muy bien.

GR: *Al escribir el guión de Batalla en el cielo, ¿imaginabas un tipo de Ana o un tipo de Bertha distintas a las que finalmente hicieron el papel?*

CR: Te puedo decir que cuando me imagino al personaje, busco alguien parecido en la vida real. Sin embargo, contrario a lo que pasó con Marcos, que ya lo había seleccionado desde antes, la única regla que rigió el criterio de selección de ellas fue que me gustaran, que me hicieran percibir algo especial. Y así pasa con todos los que salen en mis películas, no sólo con ellas.

GR: *¿Y habiéndolos seleccionado, te fue difícil dirigirlos?*

CR: En realidad no, porque se dejaban dirigir. Marcos, por ejemplo, sabía muy a grandes rasgos de qué trataba la película, pero igual no le importaba. Para él todo era un rompecabezas donde no sabía qué plano iba antes que el otro, sólo me preguntaba qué tenía que hacer y punto. Lo mismo Bertha y Ana. Te puedo decir que confiaban ciegamente en mí.

GR: *¿Había buena convivencia entre ellos?*

CR: Sí. Entre Ana y Marcos hubo muy buena relación, lo cual facilitó mucho las cosas. De pronto con Bertha y Marcos era más complicado, aunque nada que se saliera de mi control ni mucho menos. Hay una escena donde Bertha le da un golpe a Marcos por detrás, y se lo da fuerte. Marcos se enojó un poco, pero terminó entendiendo que todo era por la película.



GR: *¿Las escenas de sexo de la película fluyeron como querías?*



CR: Sí. Por supuesto que tienes que cobijar mucho a los actores, darles seguridad en una escena así. Marcos y Bertha son casados, en ese sentido, para Anapola era más fácil, porque es más libre. Yo fui preparando a mis actores poco a poco desde antes, y les generaba seguridad dentro de su desnudez. De hecho, la primera escena que rodamos fue también la más difícil, que fue la felación. Habiendo empezado por ahí, ya lo demás parecía un juego de niños.



GR: *Durante el tiempo que Batalla en el cielo estuvo en cartelera, se habló mucho de un tema superficial si tú quieres, pero que de alguna manera representa a tu película: la fealdad física de tus personajes centrales.*



CR: Pues yo sólo trato de ser fiel a lo que observo, y uno de los precios a pagar es que puede haber gente que diga que me encantan los monstruos. Retrato lo que me rodea. Me han dicho que los personajes son unos anormales, y yo les digo que Angelina Jolie es anormal, eso sí que no se ve por la calle. Cuando escribo el guión imagino las cosas tal como las siento. Así ocurrió con el personaje de Marcos. Enseño la carne, el



pelo, el sudor y la luz. Cuando hablamos de los desnudos a Marcos ni siquiera le interesaba entender bien. Bertha preguntaba más y yo le explicaba. Marcos no necesitaba explicaciones, decía que se la pasaba bien conmigo.

GR: *Toquemos otro punto interesante de la película. Leí en una entrevista que te hicieron al respecto de Batalla, que rodar en la Ciudad de México había sido terrible para ti. ¿Por qué lo fue?*

CR: Por muchas cosas. Nos tocó la época de lluvias, entonces los atascos y el tráfico eran tremendos. Además, necesitábamos veinte permisos para cada uno de los sitios donde queríamos rodar. Algunos nunca se habían visto antes en el cine, como la Basílica, el aeropuerto, el metro, la Catedral Metropolitana (*sic*). Filmamos en tres fases porque yo quería filmar la Basílica de Guadalupe llena de gente, y eso sólo ocurre el 12 de diciembre. Lo del metro atiborrado de personas también fue un problema por los permisos. Lo del Zócalo también fue toda una peripecia: no te imaginas lo agotador que fue rodar a los militares a las 4:30 de la mañana, nomás porque no conseguíamos un plano de los soldados mexicanos perfectamente alineados. Además, pequé de ingenuo al pensar que íbamos a llegar a un Zócalo vacío, tal como me lo había imaginado en el guión; pero no, pasó todo lo contrario: que si los maestros de Oaxaca estaban plantados, que si la Unión Popular en Defensa de no sé qué otra cosa estaba en campamento permanente...

GR: *¿Cómo lograste vaciar el Zócalo?*

CR: Hablándoles sobre la película. Además les ofrecimos a manera de intercambio si se quitaban, hacerles un documental en apoyo a su movimiento. Anapola se aventó a dirigirlo y así fue que por fin aceptaron tomarse un receso de unos cuantos días para que pudiéramos filmar las secuencias. Y tuvimos que anticiparnos a unos agricultores que también ya estaban por llegar con casas de campaña y todo. Ahí es cuando te das cuenta de que casi todo es muy fácil en este país; de hecho las cosas más difíciles y peligrosas del mundo, aquí son muy fáciles.



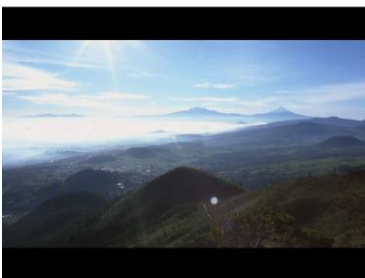
GR: *¿A qué tipo de cosas te refieres?*



CR: Por ejemplo secuestrar o vivir sin trabajar. En cambio si quieres trabajar con todas las de la ley, pagando tus impuestos, dándoles empleo a otras personas, es sumamente complicado. Nosotros lo descubrimos filmando esta película. Resulta que para filmar en el Zócalo necesitas 20 permisos, y en cambio, si tú quieres instalarte con un tractor que ocupa una plaza pública lo cual no es ningún derecho, no tienes ningún problema.



GR: *Hay una secuencia que personalmente es la que me gusta más de Batalla en el cielo: la subida de Marcos al calvario. ¿Qué me puedes decir sobre ella?*



Pues que tampoco fue fácil. La secuencia tiene lugar en la cima del Ajusco, donde hace un frío terrible en cuanto se pone el sol. Tuvimos que subir la grúa y todo el material que nos hacía falta a lomos de burros y con guías. Yo quería llenar de humo el plano donde Marcos emerge, y un tipo me quería cobrar 15 mil pesos por lograr el efecto. Terminamos consiguiendo una pistola de humo que funcionó a la perfección y gastamos diez veces menos.



GR: *No quisiera preguntarte sobre el contenido, el mensaje o lo que querías decir con esta*

película, porque tiene tantas posibilidades de interpretación que prefiero que cada espectador se forme la suya. Quizás te pregunte algo sobre eso más

adelante. Sin embargo, si hay algo que quisiera me respondieras: ¿por qué el nombre de Batalla en el cielo?

CR: Pues sí, cada quien que le dé la interpretación que quiera, pero sí te puedo comentar que me gusta la idea de que puede haber una batalla en la Ciudad de México, aunque lo demás sea un poco irónico porque creo que estamos más cerca del infierno que del cielo; o también puede ser que unos dioses están jugando con el destino de los sujetos, pero éstos a su vez se oponen, entonces están batallando. No sé. Me gusta la idea de que unos güeyes de alguna manera estén disponiendo sobre nosotros. Que cada quien vea lo que quiera ver.

BAC FILMS, NO DREAM ET MANTARRAYA PRÉSENTENT

stellet licht



FESTIVAL DE CANNES

Un film de **Carlos Reygadas**



AVEC CORNELIO WALL, MIRIAM TOEWS, MARÍA PANRRATZ, IMAGE ALEXIS ZADÉ, XAVI RAÚL LOCATELLI, INVESTEUR DE PRODUCTION GERARDO TABLE, DIRECTION ARTISTIQUE NONEMÍ GONZÁLEZ, MONTAGE NATALIA LÓPEZ
SUPERVISION DU SON SERGIO DÍAZ ET MARTÍN HERNÁNDEZ (ZTRACKZ), MONTAGE JAIME BAKSNI, PRODUCTEURS JAIME ROMANDÍA ET CARLOS REYGADAS, PRODUCTEUR ASSOCIÉ JEAN LABADIE, ÉCRIT ET RÉALISÉ PAR CARLOS REYGADAS
UNE COPRODUCTION ARTE FRANCE CINEMA, FUDROGIC/AMCINE, HET NEDERLANDS FONDS VOOR DE FILM, ESTUDIOS CHURUBUSCO, MOTEL FILMS, BAC FILMS, WORLD CINEMA FUND, THE MATCH FACTORY ET TICOMAN



NO DREAM CINEMA

www.lumieresilencieuse.com

arte

BAC FILMS

3.6 Luz silenciosa.

GR: *Hablemos de Luz silenciosa.*

CR: No quiero hablar mucho de *Luz silenciosa*, prefiero aguantar al estreno. Hasta que la gente la vea.

GR: *Tenemos que hablar un poco de ella para fines de la tesis. No me contestes lo que no quieras.*

CR: Hacemos la prueba entonces. No te prometo nada.

GR: *La premisa de la película viene en todas las sinopsis y parece ser bastante simple: un triángulo amoroso en una comunidad que se opone, por principios sociales y religiosos, a la infidelidad. ¿Realmente es tan simple como parece?*

CR: Pues gente que leyó el guión me decía que era una banalidad total, que era algo que se había hecho mil veces, hasta dijeron que la mayoría de las telenovelas trataban sobre eso. En general parecía que nadie tenía fe en la historia en sí misma.

GR: *¿Te preocuparon ese tipo de comentarios? ¿Te afectaron en algo?*

CR: No, porque yo siempre he pensado que más allá de la historia, lo que cuenta en el cine es la emoción que se va desprendiendo en cada momento, en lo que ves y en lo que escuchas, donde las cadencias y la unificación de un universo es el objetivo esencial. La historia termina siendo una especie de alambrado o de superficie, y aunque sí es necesaria, quizás algún día alguien sea capaz de hacer una película muy buena y muy entretenida sin historia. Yo no lo he podido lograr, pero estoy seguro de que se podría.



GR: *En todo caso, el hecho de filmar en la comunidad menonita ya era un primer distanciamiento de las telenovelas, ¿no crees?*



CR: Sí, de alguna manera yo evité el tener que armarles un perfil determinado a mis personajes de la manera clásica: de dónde provienen, su escala económica, si son exitosos o no en el mundo laboral y todas esas cosas. En ese tiempo hice varios viajes a Chihuahua y fue que topé con la sociedad menonita, y me di cuenta de que eran muy uniformes y muy parecidos entre sí en todos los sentidos, casi monolíticos: se visten igual, se parecen físicamente, todos son agricultores; ahí inmediatamente percibí que podía llevar a la pantalla este universo casi mítico y perfecto en donde no importa quién eres en la superficie.



GR: *¿Fue difícil acercarte a la comunidad menonita con una historia de este tipo?*



CR: Dificilísimo. Cuando me decidí a hacerla, contacté a un tío que vive allá desde hace muchos años. Él me llevó a conocer a la gente y me abrió algunas puertas; primero caí con unos muy radicales y hubo un momento en el que estuve a punto de abandonar el proyecto, porque me di cuenta de que iba a ser muy conflictivo, pero poco a poco fui encontrando gente más receptiva, hasta

dar con los que ves en la película. Hice más búsquedas, y un gran trabajo de preproducción, luego hice un rodaje lento y muy pausado, sin luces ni gran cantidad de equipo, con solamente once personas para no causar revuelo ni

alterar sus vidas cotidianas. Pero incluso fue más difícil durante el rodaje que en la preproducción. Un ejemplo muy claro, que desde antes ya sabía que me podía dar problemas, fue la escena de sexo. Creo que cometí un error al hacerla en un motel que quedaba cerca de la casa de Cornelio, porque inmediatamente su mujer asumió que se estaba filmando algo demasiado fuerte. Entonces tanto ella como Cornelio se pusieron sumamente nerviosos, y él estuvo a punto de renunciar. Bueno, de hecho sí renunció, pero hubo ahí un estira y afloja bastante serio, en donde por suerte se convenció de hacer la película. Él tuvo que ser muy valiente para llegar hasta el final, porque se estaba exponiendo ante su comunidad.

GR: *¿Cómo fue el proceso de elaboración del guión?*

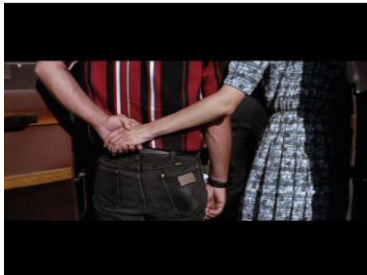
CR: Fue el proceso que yo sigo siempre, al menos en las tres películas que llevo hechas. Yo no tomo notas, ni hago tratamientos, ni trabajo una idea para re TRABAJARLA varias veces más. Es cuestión de tener clara la atmósfera de la película y la idea de los momentos esenciales que deben suceder. El guión lo trabajé todo en tres días, de manera intensa, sin parar, y de ahí prácticamente ya no lo volví a tocar. Lo escribo como si entrara en una especie de trance y soy sumamente descriptivo: hablo de colores, de planos, de movimientos de cámara, de diálogos, de tiempos.

GR: *¿Pero no te pasa que de tanto estar con la película en la cabeza, después te imaginas otra secuencia que puede encajar bien? ¿Persiste la idea de no tocar el guión?*

CR: Definitivamente no es un guión de hierro. Por ejemplo, las secuencias con las que abre y cierra la película, que es el amanecer y el anochecer, originalmente no estaban contempladas. Eso se me ocurrió a los pocos días de haber hecho el guión, y surgió de una banalidad: yo estaba en mi habitación en la Costa de Vizcaya, que es un lugar hermoso, y escuchaba música de Sigur Rós en mi computadora Mac. De pronto apareció el salvapantallas con unas estrellas flotando y me pareció absolutamente increíble. Quizás es lo más trivial del mundo, pero yo sentí que eso me ayudaba a abrir y a cerrar la película.



GR: *No me parece trivial. ¿Cómo lo trasladaste de la pantalla de tu computadora al celuloide?*



CR: Eso es secreto. No le puedes preguntar sus recetas a un chef. Sí te puedo decir es que es un efecto óptico; no le robé cuadros por segundo a la imagen, ni se trata de un efecto hecho por computadora. Puedo equivocarme, pero creo que es la primera vez en la historia del cine que hay una mezcla de *timelapse* de una hora en cuanto al cambio de luz, y tiempo real en el movimiento, porque es un *travelling* de 40 metros en 4 minutos, que es el tiempo real de la secuencia. El efecto logrado es que el espectador no se da cuenta de que hay un *timelapse* cuando lo está viendo. No existe esa impresión de un tiempo acelerado, como cuando las nubes se mueven muy rápido.



GR: *Bien, ahora adentrémonos en la historia. ¿En qué te inspiraste?*



CR: Yo quería contar una historia de amor, quizás por el momento de mi vida que estaba atravesando. Me inspiré sobre todo en la idea de un triángulo amoroso, en el que un hombre sufre porque ama a su esposa pero también comienza a amar a otra mujer. Tuve en la cabeza esa historia

durante un buen tiempo, y es que no se trata del típico triángulo en donde todo está lleno de mentiras y de manipulaciones y engaños. Aquí hay remordimiento y sufrimiento, pero sobre todo mucho amor. Los tres personajes aman. Ahí es

donde nace la pregunta de si es legítimo o no dejar de amar a quien se ha amado tanto. Alguna vez leí un libro de Jodorowsky que decía que nadie está obligado a amar a nadie, y que si dejas de amar a alguien, pues mala suerte y adiós. Hay gente que mantiene una teoría opuesta, y te dicen que si tú ya le prometiste a alguien que vas a estar con ella, tienes que estar con ella hasta el final. Yo no pienso que ninguno de los dos tenga la razón. Es una cosa mucho más flexible e indefinida permanentemente. Por eso la película está más en ese limbo que interroga más que dar respuestas. Entonces viene el contexto de los menonitas, que era perfecto para contar la historia y concentrarse en lo humano, por lo que antes te decía: no tienen clases sociales, ni se preocupan por el dinero o por la belleza física.

GR: *¿Estabas enamorado cuando escribiste esta película?*

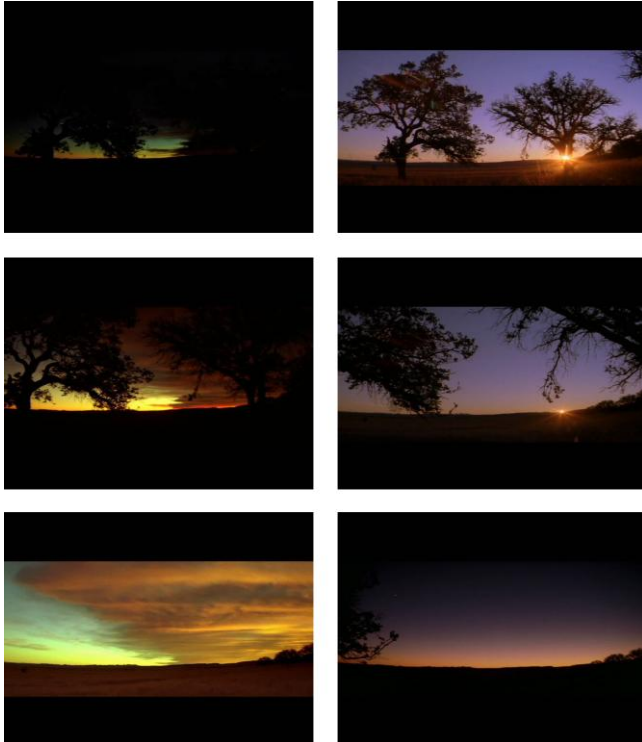
CR: Finalmente es una película autobiográfica al igual que las dos anteriores, en la medida en que son pensamientos muy personales que yo siento, pero no necesariamente son cosas que me hayan ocurrido.

GR: *No te preocupes, no te voy a preguntar si estabas en un triángulo amoroso. ¿Pero te sirvió de catarsis filmar Luz silenciosa en ese sentido?*

CR: Claro que sí, vino desde muy adentro. No te voy a decir nada más al respecto.

GR: *¿Por qué le pusiste Luz silenciosa?*

CR: Es algo intuitivo, nada más. El título se lo puse desde antes de comenzar a escribir el guión, y se fue convirtiendo en un eje rector de toda la película. Además, no hay efectos de luz, ni claroscuros, ni luces indirectas. Ciudad Cuauhtémoc, allá donde viven los menonitas, es un lugar lleno de esa luz que no puedes dejar de apreciar, y también lleno de silencio porque la gente allá habla muy poco. Yo creo que los milagros ocurren a plena luz y en plena calma, sin avasallamientos.



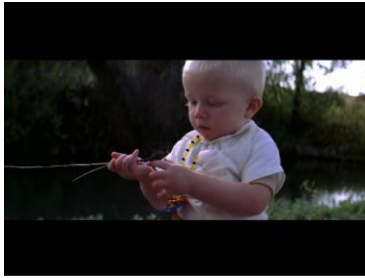
GR: *Cambiando de tema, ¿tu dinámica de trabajo con Alexis Zabé fue distinta a la que tenías con Diego Martínez Vignatti, director de fotografía de tus dos primeras cintas?*

CR: Pues mira, yo creo que en el cine de autor la fotografía es esencialmente responsabilidad del director. Fue el segundo largometraje de Alexis, que tenía muchas ganas de trabajar conmigo y

yo de trabajar con él. Sin embargo, en el caso de mis películas, yo asumo completamente la responsabilidad y la esencia de la imagen y del sonido.

GR: *A diferencia de Japón y Batalla en el cielo, Luz silenciosa carece de música. ¿Por qué?*

CR: Si te fijas, yo usé la música de forma muy particular en las primeras dos películas, digamos, nunca la usé como música para acompañar secuencias, sino que eran momentos musicales que inspiraban alguna secuencia de la película, se acababa al final de la secuencia y empezaba la siguiente y las imágenes estaban al servicio de esa música. En la película, pensé poner canciones de *Sigur Rós* al final, pero cuando lo monté me di cuenta de que por sí mismo era bella, y no valía la pena sacrificarlo y ponerle una canción encima. La película se quedó prácticamente sin música. También considero que me he depurado hacia una pureza más limpia. Esta depuración se refleja a todos niveles en *Luz silenciosa*: hay menos movimientos de cámara, menos planos secuencia, hay más planos



fijos. Todo se puede resumir en la palabra contemplación. Que el espectador sea capaz de darle lecturas diversas a una misma toma, contemplando.

GR: *Los actores de Luz silenciosa logran un registro dramático que ya quisieran muchos actores profesionales. ¿Cómo los encontraste*

CR: Fue muy complicado acercarme a la comunidad menonita, porque llevan 400 años de ser ariscos, herméticos y cerrados. Como no tienen mucho contacto con el exterior, el casting lo tuve que hacer con mucho cuidado. Desde que llegué a Chihuahua me puse a buscar por todos lados al hombre: en los arados, en las carreteras, en los restaurantes. Me costó mucho trabajo, porque varios de los que me gustaron para el papel no hablaban nada de español o eran excesivamente tímidos, pensaban que era una cosa demoníaca y me rechazaron, y había hasta quienes me veían llegar y pensaban que era un asaltante o que iba para venderles algo. Cuando les decía que quería filmar una película era peor, por la aversión que ellos tienen hacia la televisión y el cine. Para ellos el cine es sinónimo de balazos, porque no han visto nada más; entonces era muy natural que me rechazaran. Así fue hasta que di con Cornelio Wall, que fue una bendición

porque como conduce un programa de radio allá en Cuauhtémoc, me ayudó a encontrar a los demás menonitas que ves en la película. Es el personaje perfecto, transmite la misma fuerza que me había imaginado; lo demás

simplemente fue hacer que se aprendiera los diálogos y pedirle que sintiera lo que tiene que sentir el personaje central. Después de eso lo demás surgió de una forma totalmente natural. Para las mujeres, fue más difícil, porque en todo el norte del País hay mucho machismo; además, el machismo de los menonitas es muy fuerte, es casi una mujer como propiedad, y además porque las pocas que podían no me gustaban. Entonces, en un momento dado, dije que me tenía que ir a Canadá y fue allá que di con Miriam Toews, en una comunidad muy numerosa. A María Pankratz, que hace de la amante, la encontré en otro viaje que hice por Alemania y Holanda. Ella es originaria de Kazajstán.

GR: *¿Y con los niños tuviste algún problema?*

CR: Realmente no. Hay una secuencia en donde los niños están en el agua y voltean a ver la cámara varias veces. Yo nunca les dije que no voltearan. Bueno, a lo largo de la filmación les dije que era preferible que no voltearan, porque si no, lo estarían haciendo todo el tiempo. Cuando voltearon, sabía que en la edición podía cortarlo, pero me pareció muy impresionante que interpelaran a la cámara de esa forma. Seguramente en las escuelas de cine gringas te dirían que se trata de un error, pero eso es totalmente falso, porque tú estás en ese lugar y es tan real y es tan verdadero que incluso si voltean te das cuenta que superó a la ficción misma, porque en la ficción es obvio que lo están haciendo porque les pagas dinero o porque los convenciste para que lo hicieran. Aquí de pronto voltean, y ya. Y me encantó.

GR: *¿Cuántos días duró el rodaje?*

CR: Pues hubo períodos largos en los que estuve yendo y viniendo desde antes de comenzar a rodar. Avanzamos muy lentamente, y una vez pasé junto a mi asistente cerca de seis semanas en las que no avanzamos casi nada. En algún momento pensé que iba a resultar imposible hacer la película. De pronto yo preguntaba por una persona de ciertas características y me decían que estaba en casa de la vecina, y la vecina vivía a 40 minutos, y no estaba ahí, sino en casa

de la hermana, a tres horas más. Fueron cerca de cien días. También nos dábamos el lujo de esperar los elementos de la naturaleza para filmar uno o dos planos en la mañana y otros dos en la tarde. Tardamos una semana esperando la lluvia, para la escena donde a la esposa se le rompe el corazón. El resultado fue muy poderoso, con esa lluvia verdadera, no fabricada.

GR: *Háblame del sonido. Tu película se llama Luz silenciosa, ¿intentaste reproducir el sonido del silencio?*

CR: El sonido, en ausencia de palabras, cobra un protagonismo inevitable. El sonido se ha entendido con frecuencia como un testigo de la imagen, pero yo creo que es tan importante como la imagen misma, y en él encuentro todos los matices de la expresión. Me fascina escuchar las tomas una vez finalizadas. Prácticamente todos los sonidos de *Luz silenciosa* son directos y el resto fueron tomados después de la filmación, pero en el mismo contexto. No hay ni un solo sonido incidental retocado en postproducción. Es increíble cómo puedes disfrutar de la película sin sonido y que también puedas cerrar los ojos y revivirla como una experiencia totalmente nueva y completa: los grillos, los animales, las voces, las máquinas.

GR: *Esperemos que a Luz silenciosa le vaya bien en taquilla.*

CR: Ojalá que sí, aunque el cine para mí no se trata de negocio. Es más bien como un deber. Un bello y afortunado deber.

CAPÍTULO 4. RECONOCIENDO LOS INFLUJOS DE UN ESTILO

Si bien Carlos Reygadas no reconoce una influencia directa o, al menos consciente, en sus películas; e incluso asegura que más bien éstas son impuestas por la crítica al hallar similitudes entre su trabajo y el de otros cineastas; declaró la adopción de algunos conceptos y técnicas cinematográficos de grandes directores como Roberto Rossellini,

Robert Bresson y Andrei Tarkovsky, entre otros. Esos conceptos son en absoluto reconocibles aunque en algunos casos existan modificaciones en su empleo.

Por tal motivo, nos damos a la tarea de plantear brevemente vida, obra y estilo cinematográfico de estas figuras históricas del séptimo arte, que han marcado la pauta no sólo en la trayectoria de Reygadas, sino en la forma de hacer, ver y definir el cine en todo el mundo. Además de que de algún modo representan el objetivo final del director mexicano en cuestión, en la creación de un cine artístico, de un cine de autor.

4.1 Roberto Rossellini.

Roberto Rossellini, director italiano de cine y televisión, nació en Roma en 1906. Hijo de empresarios destacados, creció, junto con sus tres hermanos menores Renzo, Marcela y Micaela, en el ambiente aristocrático de la Europa de entreguerras. Durante los años 30 abandonó los estudios de bachillerato para incursionar en el mundo del cine como montador y director en el Instituto Luce.

Iniciado el fascismo en Italia, Rossellini, como otros tantos cineastas, se vieron obligados a poner su arte al servicio del poder político, como estrategia de sobrevivencia. Así realizó sus tres primeros cortometrajes *La nave Bianca* (La nave blanca, 1941), *Una pilota ritorna* (Un piloto regresa, 1942) y *L'uomo della croce* (El hombre de la cruz, 1942), historias de propaganda donde los militares seguidores de la causa de Mussolini eran mostrados como héroes o mártires, mientras sus opositores representaban a los portadores del mal.

Una década más tarde, con la caída del El Duce, los artistas italianos dieron al mundo su “verdadera cara”. Roberto Rossellini se dispuso a rodar con pocos recursos su primer largometraje *Roma, città aperta* (Roma, ciudad abierta, 1945), bajo la colaboración de Sergio Amidei y Federico Fellini. Esta cinta reflejó el resurgimiento de la libertad en todo el continente europeo y le valió la fama mundial, así como la inauguración de una nueva corriente cinematográfica bautizada con el nombre de “Neorrealismo”, la cual se caracterizó por su forma documentalista y sus temáticas realistas, que pretendían mostrar la vida del hombre moderno. Poco tiempo después consolidó su prestigio con sus siguientes

filmes *Paisá* (Camarada, 1946) y *Germania anno zero* (Alemania, año cero, 1947), en los que trataba a la sociedad italiana enmarcada en la Segunda Guerra Mundial. En sus siguientes trabajos se centró en la reflexión sobre los nuevos problemas sociales y los conflictos existenciales del individuo del mundo moderno, principalmente la soledad, como es el caso de *Strómboli, terra di Dio* (Strómboli, tierra de Dios, 1950), *Viaggio in Italia* (Siempre te amaré, 1953) y *La paura* (Ya no creo en el amor, 1954), estelarizadas por Ingrid Bergman, su esposa en aquel entonces.

Para 1959, la aparición de la televisión así como la gama de posibilidades que traía consigo, llamaron fuertemente la atención del genio de Roberto Rossellini y se dedicó de lleno a hacer series históricas y didácticas para este nuevo medio.

Poco tiempo antes de su muerte el director italiano filmó sus últimas dos obras *Anno uno* (Año uno, 1974) y *Il Messia* (El mesías, 1975), las cuales no contaron con el reconocimiento esperado. Fallece en Roma el 3 de junio de 1977.

El cine de Roberto Rossellini se distinguió por el uso frecuente de actores no profesionales, porque decía que de lo contrario tendría que lidiar con ellos y ceder a sus caprichos en la creación de los personajes que él ya traía en mente. Sin embargo, llegó a afirmarse que una de las razones de su éxito fue el hecho de que el cineasta italiano reescribió los guiones según los sentimientos e historias de sus actores no profesionales, considerando acentos regionales, dialectos y vestimentas para mostrarlos tal cual son en sus películas.³⁰ Uno de los principales preceptos neorrealistas fue la visión documental, la búsqueda constante del realismo en las puestas en escena, con el fin de otorgar mayor grado de veracidad a sus filmes.

Otras características están enfocadas a la estética y la temática, por ejemplo. El tratamiento del espacio con tiros largos y poca profundidad de campo, así como el rodaje en locaciones reales, aunado a la compleja iluminación dieron a las imágenes de Rossellini un estilo

³⁰ Hugo, Salas. "Roberto Rossellini", en <http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/rossellini>, consultado el 11 de febrero de 2011.

propio. De igual forma, las construcciones melodramáticas resultaron ser una constante en el cine neorrealistas de este director, primero divulgando ideales políticos y después cuestionando moralmente a la sociedad italiana de la posguerra con su problema de valores, como también a la noción del individuo y de su sufrimiento como camino a la iluminación.

Su propuesta fílmica en su conjunto bastó para ser apreciada por críticos y público tanto de su generación como de las posteriores. Convirtiéndose en el padre del Neorrealismo y material de estudio en universidades y escuelas de cine.

4.2 Robert Bresson.

Robert Bresson, artista francés nacido en Bromont-Lamothe. No se sabe con certeza el año de su nacimiento, se cree que fue entre 1901 y 1907, y poca información se tiene sobre sus primeros años de vida. Estudió filosofía, fue pintor y fotógrafo antes que cineasta. En 1926 se caso con Leidia van der Zee y a mediados de los años 30 incursionó como guionista de comedias y escritor de créditos. Fue asistente del director René Clair en la cinta incompleta *Pur aire*, y poco después realizó su primer cortometraje *Les Affaires publiques* (Relaciones públicas, 1934), como antesala a su lanzamiento de director; en él trató cómicamente el ambiente del burlesque, las chicas del Folies Bergère, payasos y comediantes de circo.

Iniciada la Segunda Guerra Mundial, Bresson fue apresado y enviado a un campo de concentración alemán, por lo que la realización de su primer largometraje fue retrasada algunos años, hasta que en 1943 pudo filmar *Les anges du péché* (Los ángeles del pecado, 1943). Posteriormente, inspirado en una de Denis Diderot (*Jacques, el fatalista*), escribe junto con Jean Cocteau *Les Dames du Bois de Boulogne* (Las damas de Bois de Boulogne, 1945), la cual los situó como uno de los más importantes realizadores de su generación. En la búsqueda de un estilo y lenguaje propios se dispuso a rodar una trilogía centrada en los temas de la transgresión, la fe y la espiritualidad, bajo los títulos *Journal d'un curé de campagne* (El diario de un cura rural, 1950), *Un condamné à mort s'est échappé* (Un condenado a muerte ha escapado, 1956) y *Pickpocket* (El carterista, 1959). El primero, también basado en las novelas del escritor Georges Bernanos, fue galardonado en el

Festival de Cine Internacional de Venecia en su edición de 1951; mientras que el segundo obtuvo el Premio al Mejor Director en el Festival de Cannes en 1957.

Algunos años más tarde otros de los filmes de este director fueron, de igual forma, aplaudidos y premiados por la academia, *Le Procès de Jeanne d'Arc* (El proceso de Juana de Arco, 1962) fue acreedor del Premio Especial del Jurado en Cannes durante el festival de 1962; en 1968 Bresson fue elegido presidente de Honor de la Société des Réalisateurs de París; seis años después, *Lancelot du Lac* (Lancelot del lago, 1974) ganó el premio FIPRESCI durante el Festival de Cannes de ese mismo año; en 1975, publicó el libro *Notes sur le cinématographe* (Notas sobre el cinematógrafo), un compendio de fundamentos con los que defiende su visión del cine, definiéndolo como un teatro filmado, en el que el cinematógrafo representa una nueva escritura visual de imágenes en movimiento y de sonidos, relacionados por el montaje.³¹ Sin embargo, su cine perdió con el tiempo toda característica teatral; y finalmente en 1983, la cinta de este director francés *L'Argent* (El dinero, 1983), basada parcialmente en una novela de Tolstoi, compartió con *Nostalghia* (Nostalgia, 1983), del ruso Andrei Tarkovsky, el Gran Premio de la Creación en Cannes.

Robert Bresson murió el 18 de diciembre de 1999, poco tiempo después de casarse por segunda ocasión con Marie-Madeleine van der Mersch, quien había sido su asistente de dirección en *Quatre nuits d'rêveur* (Cuatro noches de un soñador, 1971).

La obra cinematográfica del director francés Robert Bresson, se libró de ser condenado por los preceptos creados por los teóricos de la *Nueva ola* francesa, quienes atacaban las películas realizadas a partir de obras literarias. Francois Truffaut, en 1955, publicó un artículo en *Cahiers du cinema*, en el cual cuestionaba a la vieja generación de cineastas franceses, exceptuando a nueve de ellos a quienes consideraba reales "autores", entre ellos Robert Bresson, además de Alexandre Astruc, Jacques Becker, Jean Cocteau, Abel Gance, Roger Leenhardt, Max Ophüls, Jean Renoir y Jacques Tati.

Bresson, pese a filmar en su mayoría adaptaciones literarias, logró consolidar un estilo. Su rodaje se distinguió por el empleo de locaciones naturales; el trabajo con actores no

³¹ Petri, Liukkonen. "Robert Bresson", en <http://www.kirjasto.sci.fi/bresson.htm>, consultado el 11 de febrero de 2011.

profesionales a quienes pedía expresar lo menos posible, y denominó como “modelos”; también se destaca por el minimalismo, la extensa duración de sus escenas y el silencio que reina en ellas; así como por la función creadora y artística que otorgó a la cámara, él definía a la fotografía como "...una nueva forma de escribir, por lo tanto sentimiento..."³². Además, el narrador, constituyó un elemento clave en sus películas, pues actuaba sobre los elementos de las puestas en escena para modificarlos.

Sus temáticas, aunque en la primera mitad de sus obras estuvieron cargadas de religiosidad, espiritualidad y fe, no constituyeron un fiel reflejo o expresión de sus creencias religiosas particulares, porque Bresson no comulgaba con las normas católicas de su tiempo.

Robert Bresson no sólo logró un estilo indiscutiblemente puro, sino que impulsó nuevas técnicas y una amplia teoría cinematográfica importante para las subsecuentes generaciones. Este director francés es hasta la fecha un ejemplo y punto de partida para aquellos que desean hacer cine en un sentido artístico.

4.3 Andrei Tarkovsky.

Andrei Arsenyevich Tarkovsky, nació el 4 de abril de 1932 en la localidad de Zavrazhe, Ivánono, en la Unión Soviética (ahora Rusia), e hijo del reconocido poeta ruso Arseni Tarkovsky. Antes de interesarse por el cine estudió diversas disciplinas artísticas como la música, la pintura y la escultura; aprendió lenguas orientales en Moscú y trabajó un tiempo como geólogo en Siberia.

En 1954 se inscribió en la aclamada escuela rusa de cine VGIK, para formarse como director bajo la enseñanza de Mijaíl Romm. Es ahí donde realizó sus primeros cortometrajes y su ópera prima *La apisonadora y el violín* (1960), motivado por las clases de violín que cursaba en aquel entonces.

³² *Ibidem.*

Tarkovsky, junto con Sergéi Parajanov y Mijaíl Vartanov, sus compañeros de clase y mejores amigos, fueron parte de una nueva generación de artistas en la Unión Soviética posterior al régimen de José Stalin, en la cual se dio una importante apertura cultural que abrió las puertas a compañías teatrales francesas así como a películas de todas partes del mundo y que, a su vez, motivaron el resurgimiento del cine ruso en condiciones de mayor libertad.³³ Surgieron destacadas películas que llegaron a varios países de Asia y Europa y que además alcanzaron premios internacionales.

Sin embargo, esa aparente libertad para la creación pronto empezó a preocupar al nuevo gobierno, porque empezaba a resultarle peligroso. La censura y las persecuciones contra aquellos que no apoyasen el régimen leninista comenzaron nuevamente. Los artistas rusos, excepto los cineastas, contaban con sindicatos propios, como un medio de control sobre ellos por parte del gobierno. Así que el Estado se dispuso a crearles una institución propia de dicha naturaleza. A partir de ese momento, los trabajadores del cine son tomados como un grupo profesional de importancia que pasaría a ser punto clave en la lucha ideológica.

Pese a la situación política que aquejaba a su país, Tarkovsky no se interesó en tratar esos temas en sus películas, más bien se preocupó por reflexionar y crear historias que trataran cuestiones interiores al individuo. Y para 1962 lleva a cabo la realización de *La infancia de Iván* (1962), con la cual consigue premio en el Festival de Venecia, por encima de las obras de Godard, Rossi, Kubrick, Pasolini o Gerasimov, que también participaban en esa edición. Del suceso no se habló en ningún medio de comunicación en Rusia, contrario a las alabanzas que se le hacían alrededor del mundo. Su obra fue considerada como una cinta inusual para su época donde no sólo mezcla la realidad con el sueño, sino que encantaron sus cualidades estéticas, plásticas y temáticas, que fueron atribuidas a la experiencia artística y a la amplia cultura de su autor.

El proyecto del segundo largometraje de este director, *Andrei Rublev* (1966), trataba la vida de dicho pintor, ampliamente apreciado en la Unión Soviética. Éste, además, trajo consigo

³³ Anónimo. “Andrei Tarkovsky”, en <http://www.andreitarkovski.org/vita/gordon.html>, consultado el 11 de febrero de 2011.

numerosas ofertas de coproducción con industriales americanos, mismas que fueron rechazadas por Tarkovsky.

Como para ese entonces se planeaba el festejo del quinto aniversario luctuoso de Andrei Rublev, el Comité del Estado de la URSS para la cinematografía (Goskino), hizo de lado las actuales situaciones políticas y decidió brindarle tanto autorización como apoyo financiero para el rodaje del film. Un polémico suceso devino con la culminación de la película, trascurrido 1967, las autoridades del Festival de Cannes, encantados con el resultado, pidieron y obtuvieron el permiso para que tal cinta fuese exhibida como parte de su contienda. No obstante, antes de ser entregado el material, el gobierno ruso pidió su devolución, hecho que justificó con la necesidad de retirar algunas escenas violentas del film. Tarkovsky respondió al indignante hecho con la publicación del primero de varios artículos, que posteriormente conformarían su teoría cinematográfica, llamado *Tiempo Impreso*, difundido en la revista rusa de cine *Iskusstvo Kino*; en él cual definía su estilo cinematográfico como una forma abstracta del cine y citaba una frase de su maestro Mijáil Romm, quien decía hacer cine es “esculpir en el tiempo”.³⁴

Inesperadamente, en el Festival de Cannes de 1969 fue exhibido *Andrei Rublev* (1966), aunque no como filme participante. La cinta volvió a impresionar a la crítica y al público internacionales, aunque fue de nuevo archivada por el estado soviético ante las muchas especulaciones hechas por la prensa mundial.

En compensación el Goskino aprobó de nuevo el financiamiento para el siguiente proyecto de Tarkovsky, enmarcado en la ciencia ficción, *Solaris* (1972), basado en la novela homónima de Stanislaw Lem; principalmente, porque en aquel momento el gobierno ruso estaba muy interesado en llegar a la Luna antes que nadie. El rodaje se llevó a cabo y el resultado nuevamente dejó claro el talento del director, por lo que las autoridades soviéticas determinaron dejar de lado la absurda censura contra la obra de Tarkovsky y permitieron que fuese exhibida por todo el mundo, pocos meses antes del estreno de *Solaris* (1972).

³⁴ Rafael, Llano. “Andrei Tarkovsky”, en *Nueva Revista* (Madrid, 1999), en <http://www.andreitarkovski.org/biografia.html>, consultado el 11 de febrero de 2011.

Es de esta forma como Andrei Tarkovsky pudo continuar con su trabajo cinematográfico y, más tarde, dirigió películas como *Zerkalo* o *El espejo* (1975), cinta fuertemente atacada por sus colegas paisanos, quienes la tacharon como una obra incomprensible y elitista, a tal grado que fue rebajada a “tercera categoría”, equivalente a una exhibición con pocas copias, programación en los peores cines y por poco tiempo en cartelera, aunado al mínimo pago de honorarios al director³⁵; posteriormente aparece, *Stalker* (1979) y con él un grupo de no menos de veinte artículos, también publicados en la revista *Iskusstvo Kino*.

En 1983 Tarkovsky convocó a una conferencia de prensa en Milán para anunciar que no volvería más a la Unión Soviética, de lo contrario su carrera cinematográfica culminaría. Varios países le abrieron sus puertas, pero finalmente el cineasta ruso optó por instalarse en Florencia, Italia, desde donde desarrolló su siguiente obra *Nostalghia* (1983). En ella se adentraba en las emociones de aquellos intelectuales y artistas rusos exiliados, como él, al sentirse lejos de su Tierra.

Tres años después, llega su séptimo y último filme, *Sacrificio* (1986), presentado y laureado en el Festival de Cannes de dicho año. A consecuencia de una irremediable afección pulmonar no le fue posible recoger personalmente su premio, fue su hijo Andriushka Tarkovsky quien lo recibió en su lugar. Si, quizás, no fue su mejor película, resultó ser la obra más apegada a su teoría cinematográfica. El 30 de diciembre de 1986, rodeado por su familia, muere Andrei Tarkovsky lejos de la URSS.

La obra de Tarkovsky se reconoció por el manejo del tiempo para la creación de atmósferas y de la sensación del paso del tiempo, a través del uso de largos planos secuencias; también se destacan sus escenas acompañadas de bellísimos paisajes naturales, que denotan su influencia pictórica; así como de poesía, símbolos y metáforas, que concentran en ello lo esencial de las ideas. Es evidente la extraña carencia de música, pese a su formación en ella; el constate empleo del silencio acompañado por los “sonidos del mundo”; y un montaje sencillo pero efectivo. Sus temáticas son profundas y sus personajes complejos en

³⁵ *Ibidem.*

sentimiento y pensamiento, quienes se cuestionan constantemente sobre la vida, la destrucción y la fe.

El compendio de sus escritos y reflexiones sobre la teoría y práctica del cine fueron traducidos y publicados en varios idiomas y países europeos. El breve pero imponente trabajo cinematográfico del ruso Andrei Tarkovsky, si bien fue fuente de grandes polémicas por cuestiones propias y ajenas a él, posicionó a su autor como uno de los principales cineastas de la Unión Soviética y de la historia del séptimo arte.

4.4 Cuadro comparativo.

Para tener más clara la relación existente entre el cine de estos grandes directores con la labor cinematográfica de Carlos Reygadas, sintetizaremos en un cuadro los puntos que tienen en común respecto a sus filmografías.

**Influencias
cinematográficas
de Carlos Reygadas**

Roberto
Rossellini

- Estilo documentalista
- Uso de locaciones reales
- Uso de actores no profesionales
- Simbolismos
- Tratamiento de conflictos sociales e internos del individuo

Robert
Bresson

- Función creadora de la cámara
- Uso de locaciones reales
- Predominio de paisajes naturales
- Uso de actores no profesionales
- Rechazo a la interpretación del actor (funciona como modelo)
- Montaje como recurso exclusivo del cine para la construcción de sentido y creación de emociones en el espectador
- Temáticas cargadas de religiosidad y/o espiritualidad

Andrei
Tarkovsky

- Uso de locaciones reales
- Naturaleza como escenografía del drama
- Contemplación de la naturaleza
- Empleo del plano-secuencias
- Predominio del silencio
- Tratamiento de conflictos internos del individuo y sociales
- Temáticas filosóficas y existencialistas

4.5 Otras influencias.

GR: *Vamos a hablar del cine que ha influido en ti, por ejemplo, el Neorrealismo Italiano.*

CR: Sí, claro. Todas las ideas que te estoy diciendo están muy conectadas al Neorrealismo, y parten de alguna forma de Rossellini: olvidarse de actores profesionales, innecesaria la construcción de sets, etcétera. Todo esto tiene su razón, para qué vas a andar construyendo y recreando formas cuando todo ya está ahí, afuera. Para mí una película como *Paisà* o *Roma, ciudad abierta*, son absolutamente reveladoras de cómo se pueden hacer las cosas. *Roma, ciudad abierta* la estaban haciendo mientras estaba siendo liberada por los aliados.

Es ahí cuando llegas a pensar el por qué o para qué vas a construir un set cuando no hay nada mejor que la vida misma. Quizás yo esté equivocado en este sentido, y a lo mejor hay un set mejor que la vida misma en cuanto a construcción y en cuanto a diseño, pero la energía de lo real, de lo genuino, es diferente y siempre va a ser diferente. Lo mismo aplica para los seres humanos, para los vestuarios, para los objetos y los accesorios; es decir, si logras poner delante de la cámara a los aliados y a los resistentes, a los fascistas que están huyendo y a los nazis; y tienes la oportunidad de integrarlos a una historia de ficción o a un contenido de documental, para mí siempre va a ser muchísimo más poderoso que inventarte todo.

GR: *¿Hay algún otro movimiento cinematográfico del que hayas sido influenciado?*

CR: De hecho ni siquiera el Neorrealismo tal cual lo veo como influencia directa, porque quizás si no hubiera existido este movimiento, de todos modos mis películas se verían tal y como se ven ahora, no lo sé. Eso de las influencias me parece que es un tema del psicólogo. Yo no me dedico a analizar qué cosas me han influenciado y cuáles no. Seguramente sí tengo influencias, pero no las identifico. Les reconozco sus méritos a cineastas que me han dado un placer

enorme, que los admiro, los quiero y los respeto, pero no sé si sean influencias porque no trato de ser como ellos o filmar según su estilo. Creo que sólo hay que tratar de ser uno mismo y amar lo que uno ama. Sí amo a muchos directores y a muchísimas películas que son enormes, pero si me han influenciado no tengo ni idea.

GR: *Hay unos críticos que ya te bautizaron como el Tarkovsky mexicano.*

CR: Bah, es una jalada eso. Tarkovsky me fascina, pero también me fascina Abel Ferrara y me fascina García Berlanga “el Viejo” (*Verdugo* es una de mis películas favoritas de todos los tiempos); también me gusta mucho Santiago Segura...

GR: *El que hizo “Las de Torrente”...*

CR: Sí, a otro nivel, pero también me gusta. Tarkovsky simplemente me ha dado placer y ha sido generoso, me ha dado belleza a mí y a todo el mundo, y por eso lo admiro muchísimo; o más bien no lo admiro, sino que lo amo. Suena como a jalada, pero no es que lo admire, más bien a quien admiro es a la naturaleza o a Dios por haber creado un tipo como Tarkovsky. A Tarkovsky sólo lo respeto y agradezco a la vida que haya existido, igual que Dreyer y otros cuantos.

GR: *Me dijiste antes de todas estas entrevistas que también Manuel de Oliveira te gustaba mucho...*

CR: ¡Manuel de Oliveira! Siempre lo olvido, pero me fascina, sí.

GR: *Hace tiempo, ya empezadas las entrevistas, mencionaste que lo primero de cine que viste seriamente fue precisamente una colección de películas donde venían varias de Tarkovsky. Quisiera que me dijeras ¿qué fue lo que descubriste en él?*

CR: Bueno, es difícil. Lo que descubrí fue la libertad creadora y el buen gusto, la clase innata y la profundidad. Es un hombre que piensa en cosas profundas y

retrata cosas profundas, no pensaba en tonterías; y de ahí todo se desprende, todo fluye, y sale lava y mariposas blancas de la pantalla.

GR: *Hablando de los cineastas actuales, ¿hay alguno de los jóvenes que te guste en particular?*

CR: Sí, me gusta Apichatpong, un tailandés.

GR: *¿Algo más de cine oriental?*

CR: Decir “el cine oriental” es una falacia, no hay nada abrumadoramente común en el cine oriental, más que el hecho de que salgan tipos con los ojos rasgados. Como te dije, el único que me gusta es Apichatpong y también algunas de las películas de Tsai Ming-Liang. Por otro lado, aunque no son orientales, me gustan mucho los argentinos Lisandro Alonso y Lucrecia Martel.

GR: *¿Te gusta algún cineasta mexicano?*

CR: Mexicanos... Ripstein me gusta muchísimo.

GR: *¿Alguno de tus colegas de generación?*

CR: Pues me interesa todo, pero así que me guste o como que me dé luz, creo que no. Respeto a todos mis colegas y admiro particularmente a algunos que hacen las cosas muy bien, aunque no es un tipo de cine que a mí me guste.

GR: *Amat Escalante, a quien produces, por ejemplo...*

CR: Amat Escalante sí me gusta, ese sí me parece grandísimo. Lo admiro mucho, porque creo que es un visionario y un poderosísimo director.

GR: *¿Visionario en qué sentido?*

CR: En que ve algo más allá, y eso es innato en él; ve algo sin darse cuenta. Él no analiza y sin embargo siempre ve algo más allá que la mayoría de seres humanos.

GR: *¿No analiza?*

CR: Más bien no ve a través del análisis, porque sí analiza (qué bueno que hiciste la observación), pero él ve con el alma. Eso me gusta mucho.

Es bien sabido que el bagaje cultural de un individuo determina en cierta medida la forma en que éste percibe e interpreta el entorno, aunque sea de un modo inconsciente. Durante su formación cinematográfica autodidacta, la experiencia de Carlos Reygadas ante el cine y la bibliografía de directores como Roberto Rossellini, Robert Bresson o Andrei Tarkovsky, resultó primordial para su creación de un concepto del cine y, por tanto, de la manera de realizarlo.

Si bien Reygadas no acepta ser influenciado por ellos y mucho menos querer parecerseles, sí afirma haber tomado conceptos y técnicas de rodaje que encajan perfectamente con su idea de lo que es el cine. Las afinidades entre ellos, podríamos decir, que sí son determinantes en la creación de su estilo filmico, y en un segundo plano, estarían involucrados en el desarrollo de su estilo autoral.

El Neorrealismo italiano es básicamente el origen del cual parten los valores del cine de Reygadas, la visión casi documental de las vivencias diarias de la gente común, que si verdaderamente hoy son bastante distintas a las de aquella época de guerra, resultan igualmente interesantes para la reflexión, e igualmente aterradoras o conmovedoras.

Con el término “casi documental” nos referimos a aquello que parte de la ficción pero que echa mano de lo que ya existen, para ser desarrollado cinematográficamente. Lo que ha llevado a Carlos Reygadas en la realización de sus filmes a optar por aquellas situaciones y personas cotidianas (empleo de no actores), así como a las locaciones reales con su decorado y sonidos naturales, que imprimen en sus historias un alto grado de realismo. Elementos que sumados a su manejo del tiempo y el espacio, con tomas prolongadas y movimientos de cámara suaves y también extensos conforman su estilo cinematográfico y autoral.

Más allá de las similitudes en el modo de rodaje entre los cineastas antes mencionados y el de Reygadas, es indiscutible la búsqueda y el desarrollo de un lenguaje propio en las cintas de éste director. Su interés por tratar de manera profunda los conflictos existenciales del ser humano; como ya dijimos la importancia otorgada al realismo para expresar su visión particular de determinadas situaciones, desde el tipo de historias, personajes, lugares y lo que hay en ellos; aunados a su preocupación por obedecer a sus necesidades de expresión en tiempo y forma, le han valido el reconocimiento de su talento y sus filmes, dentro y fuera de festivales. Y es, en parte, lo que nos ha hecho considerarlo como fuente de análisis, enmarcado en la autoría cinematográfica.

Vale la pena preguntarse si, quizás, es esta la esencia de un autor, de aquel que de algún modo permanece fiel a sus motivaciones, a sus instintos y a lo que desea expresar; del que obedece a su necesidad de reflexionar, cuestionar y compartir al mundo lo que ve y cómo lo ve, sin preocuparse demasiado por

la aceptación de los demás. Es decir, para reconocer al autor no importan sus historias sino con qué particularidades nos las plantea.

En este sentido sería posible atribuirle algunas de las palabras que Truffaut utilizó para definir a Roberto Rossellini como creador: “...es uno de los raros cineastas que prefieren la vida al cine, la realidad a la ficción, la reflexión a la inspiración, el hombre al actor, el contenido al continente...”³⁶.

Probablemente ahora es más fácil hallar similitudes en el trabajo de diversos realizadores, sin importar épocas ni lugares, y es que el camino ya andado a lo largo de la historia del cine, siendo tan basto y fructífero, hace parecer que las posibilidades creativas en este arte se agotan. Es por ello que los cineastas jóvenes adoptan y adaptan a su realidad y a sus habilidades las técnicas exploradas por otros, pero imprimiéndoles en esencia sus propias experiencias de vida.

El cine, en general, es una especie de diálogo, de retroalimentación, de cuestionamientos, entre formas de definirlo y realizarlo, pero siempre con el objeto de mantener vivo el arte de la cinematografía y de mostrar al mundo una visión muy particular de sí mismo. Es, en concreto, una búsqueda y renovación del lenguaje audiovisual.

³⁶ Román, Gubern (Texto). *Cine Contemporáneo*. Barcelona, Salvat Editores, 1973, p. 61.

CAPÍTULO 5. EL REALIZADOR Y EL TRABAJO EN EQUIPO

GR: *Se ha hablado mucho de tus encuadres y de tu buen “ojo” para emplazar la cámara. ¿Cómo es la dinámica de trabajo con tu fotógrafo?*

CR: Para mí el fotógrafo es la pieza clave de la película, su buen “ojo” y, sobre todo, su buen hacer: su conocimiento de la técnica, de los procesos de los materiales, que exponga perfectamente, que me dé los límites, las posibilidades; que cuando tenga que suplirme por la fuerza del trabajo, por ejemplo, en una cámara al hombro que yo no puedo hacer, lo haga bien; que tenga sentido del encuadre, en fin, todas esas cosas. También es importante que sea respetuoso del equipo, humilde, silencioso, que no busque un protagonismo que no le corresponda y que no sea pesado. Mi relación con él es clara: básicamente yo hago el encuadre, y él me puede sugerir y si resulta mejor idea que la que yo tenía, pues la tomo y ya. Pero eso sí, yo soy el que decide qué encuadre se va a hacer, qué lente se va a usar, y dónde y cómo se emplaza la cámara. Muchas veces me han dado luz mis fotógrafos, y por eso su opinión siempre es bienvenida, pero a mí me queda clarísimo que en el cine quien decide es el Director. Estoy hablando, por supuesto, del cine de autor.

GR: *¿Puedes ampliar este concepto?*

CR: Se trata de la visión de un ser humano. Las demás personas que participan son artistas (de preferencia), o técnicos de alto nivel y generosidad, los cuales entregan su conocimiento para que la visión de ese ser humano sea lo más poderosa, enaltecida y elevada posible. Para eso son, pero no es un trabajo en común, al igual que la Capilla Sixtina es la obra de un hombre nada más aunque hayan trabajado en ella trescientos. Eso lo tengo muy presente, y por lo mismo así es mi relación no sólo con el fotógrafo, sino con todos. Yo les pido que me den toda la luz que puedan, y que después lo hagan como yo digo de la mejor forma que les sea posible.

GR: *¿Concibes al director como una especie de administrador de talentos?*

CR: Administrador no. Más bien un extractor. Quizás una esponja y al mismo tiempo un exprimidor de talentos. Tienes que exprimirlos en el buen sentido, para que den todo su talento a una visión. En mi caso, mi equipo de trabajo en su totalidad tiene que saber claramente desde antes de la película que se trata de mi visión.

GR: *¿Por qué tu equipo de trabajo consta de tan poca gente? Normalmente trabajas con once personas...*

CR: Sí, es que a mí me gusta el trabajo artesanal. Por ejemplo mira estas bancas, yo las hice y yo las lijo. A mí me gusta ir poniendo elemento por elemento y ver la evolución de cada etapa, de cada proceso. Ver el resultado me emociona mucho. Así es como me gusta trabajar. La industria del cine es algo muy diferente. Es como si compararas, por ejemplo, la industria de sacar una revista semanal con el proceso de escribir un libro. Son dos procesos completamente diferentes, y ya, esa es la diferencia esencial. A partir de ahí todo se explica solo.

GR: *¿Repites a tu mismo equipo de trabajo?*

CR: Trato, porque es lo más eficiente y porque con la mayoría de gente con la que he trabajado tengo un vínculo muy personal. Es grato volver a ver a tus amigos. Obviamente no siempre se puede, y a veces resulta que cierta gente ya está ocupada, o que a veces uno ya te cayó mal y ya no puedes seguir trabajando con él (eso es poco común para mí, pero puede pasar). He tratado de formar un equipo de larga duración, y creo que esa es una de las cosas más difíciles que hay en la vida, pero esa siempre ha sido mi intención.

GR: *¿Sientes que ellos han comprendido la visión que tienes tanto del cine como del lenguaje que empleas en él?*

CR: La respetan, y con eso basta. No tienen que entenderla. Habrá quienes entiendan, y habrá quienes no, pero ni siquiera sé quiénes sí y quiénes no. Lo

único que sé es que me respetan absolutamente, me apoyan y son leales (así piensen que es una mafufada o una maravilla). Lo que piensen es decisión de cada uno de ellos, ahí sí no te podría responder yo. Lo que te puedo decir es que yo también los respeto mucho mientras contribuyan, mientras sean leales y mientras sigan respetando ellos mi forma de hacer las cosas.

GR: *En el documental de “Filmando Batalla en el cielo”, aparece Diego Martínez Vignatti mencionando que la secuencia del tren en Japón resume la visión que tú tienes del tiempo. ¿Significa que él sí ha entendido tus conceptos?*

CR: Sí, totalmente. Diego es un tipo que, ante todo, ama al cine tremendamente. Compartimos mucho gusto por el cine. Esa es una de las cosas que más lamento de ya no trabajar con él. Aparte de pasárnosla muy bien hablando de fútbol o de cualquier otra tontería, siempre disfrutamos mucho hablando de cine y compartimos muchísimo los gustos.

GR: *¿Cómo es la dinámica de trabajo con tu productor? En este caso es Jaime Romandía...*

CR: Esa es una de mis relaciones más importantes, definitivamente. Jaime para mí no es sólo un muy buen productor, sino que también es un tipo de absoluta confianza, lealtad, respeto total y, sobre todo, me la paso bien cuando estoy con él. No hay nada peor que tener comidas de trabajo y en momentos difíciles tener que verle la cara a alguien que te aburre o que te cae mal. Mi relación con Jaime es importantísima, es magnífica y es muy profunda, es de apoyo total en las buenas y en las malas, y nunca le voy a hablar para quejarme o para llorar: cuando le hablo es para sentir que hay solidaridad si enfrentamos un problema o lo que sea. Eso es algo que valoro muchísimo. Yo decido lo que quiero hacer y él me apoya en todo. A veces él propone, pero él no es de los que dice “a ver, haz una película de esto o aquello”; sino que antepone el respeto por mi visión. Finalmente él ya sabe cómo soy, y yo sé cómo es él y así nos apoyamos. Es más, a veces ni siquiera propone, porque proponer mucho es una forma sutil de

imponer. Algunos productores tienen una especie de coerción escondida cuando proponen. Jaime no. Él es un gran tipo, un gran amigo y eso es lo que me importa. Lo más indispensable es que la gente sepa hacer su trabajo, pero una vez que saben hacer el trabajo, me importa la calidad humana. Incluso alguien puede ser malo para ejecutar algún trabajo, pero si la calidad humana se mantiene yo puedo dejar muchas cosas a un lado.

GR: *¿Qué tipo de funciones desempeña él como productor de tus películas?*

CR: Pues él hace casi toda la parte empresarial, encuentra el dinero, hace las negociaciones. Realmente compartimos el sufrimiento, pero él es quien lleva el día a día de una oficina complicada, llena de problemas, y cubre todo eso perfectamente. Realiza una labor vital para mí, y a nivel artístico es el que más luz me da hacia mis problemas y hacia mis errores. Cuando estoy en el montaje, por ejemplo, ahí sí hace muchas observaciones, porque tiene un ojo muy fino, muy simple, muy estratégico. Jaime sólo ve el bosque y no se mete a las ramas, y esa visión de bosque para mí es lo mejor que puede tener un productor.

GR: *¿Entonces no eres un director de hierro con lo que planeaste, sino que te das la libertad de improvisar y modificar sobre la marcha?*

CR: Definitivamente todo lo planifico antes, pero si de pronto encuentro algo mejor lo modifico. Es bastante sencillo: me aprovecho de los regalos que me da la vida y la naturaleza, pero todo lo tengo planificado desde la preproducción por si las dudas... soy inseguro, quizás.

GR: *Se ha hablado de que tu forma de trabajar el cine sale de lo convencional. Por ejemplo. ¿Cómo planificas tu preproducción?*

CR: ¿A qué te refieres?

GR: *Digamos, ¿haces los tradicionales storyboard, shooting list, breakdown?*

CR: Sí, totalmente. Hago un guión técnico y de ahí parte todo, un storyboard muy detallado, y unas localizaciones muy precisas. No hago un guión literario,

de hecho pienso que ese es uno de los problemas en el cine. Toda la cuestión de dirección de arte, vestuarios y todas esas cosas las elijo desde antes con mucha cautela y dedicación.

GR: *¿Por qué no haces un guión literario?*

CR: Como te dije antes, creo que uno de los problemas del cine es que haya una mezcla o invasión de una o de varias artes: el teatro y, principalmente, la literatura. Creo que, por lo mismo, esta situación provoca que el cine no sea acorde a su propia naturaleza casi nunca, y existen muchísimas películas que en lugar de ser cine como un lenguaje en sí mismo, en realidad parece que son literatura ilustrada. En la mayoría de las películas simplemente se está narrando una historia filmándola, como si de repente tomaras un libro, una novela y fueras haciendo los dibujitos de todo lo que se va contando. Eso no se convierte en pintura aunque sean buenos los dibujos. Eso es ilustrar literatura.

GR: *¿No sería más un problema de realización que de guión?*

CR: Es del cine en su totalidad. En el cine lo que se ha hecho es, como te digo, ilustrar literatura, porque se escribe una historia y luego se hace como si fuera una novela, o se escribe como un guión que generalmente tiene una forma literaria y más tarde se ilustra. Es problema tanto de guión como de realización, y viene desde la industria: un guionista escribe un guión y se lo da a un director o a otro o a otro, y si todos llegaran a filmarlo siempre resultaría diferente según la concepción y los intereses de cada director. Yo creo que el cine en realidad es un arte por sí mismo y tiene un lenguaje propio, por lo tanto no se trata de ilustrar una idea o una historia, sino que toda la forma, la fotografía misma, los vestuarios, los tiempos, el encuadre y todo lo que haces es la película misma.

GR: *De acuerdo con tu concepción, ¿cómo tendría que estar escrito un guión cinematográfico?*

CR: Para mí un guión de cine es ya una descripción propia de la película, es decir, debe contener ya los encuadres, los tiempos, las entonaciones y todo lo

que realmente vas a estar filmando. No se trata de primero escribirlo y luego ilustrarlo de otra forma.

GR: *Como un gui3n t3cnico...*

CR: Exacto. En mi opini3n, el gui3n t3cnico vendr3a siendo la pel3cula misma. Cuando yo escribo un gui3n ya estoy escribiendo exactamente desde las primeras l3neas lo que vas a ver en la pantalla. Esto tampoco quiere decir que no pueda variar, porque luego puedo improvisar y encontrar mejores ideas; pero tratando siempre de visualizar las cosas y escribirlas, tal como si estuviera describiendo un sue1o, por ejemplo, o las im3genes que se tienen en un viaje de hongos o de hipnosis. Haci3ndolo de esta forma, se hace necesario escribir lo que uno escucha y lo que uno siente. Siempre es muy importante poner lo que se escucha, la m3sica, los sonidos, etc3tera.

GR: *¿Y por qu3 crees que no se hace as3 en la industria?*

CR: Por industria me refiero 3nicamente a la industria del entretenimiento, y no es as3 porque usa al cine como un medio para ilustrar literatura, vender y hacer productos. Eso no es el cine para m3. El problema de ese mal llamado y mal entendido cine, es que la forma y el fondo est3n totalmente divorciados, y en las artes poderosas la forma y el fondo son la misma cosa, por ejemplo, si t3 lees a Cort3zar no es s3lo la historia que cuenta, sino las palabras que utiliza para contarlas. A veces escucho a personas que dicen: “el cine es contar una buena historia”, y no, ni la literatura es as3, porque una buena historia mal escrita no sirve para nada y quiz3s una mala historia bien escrita puede ser algo. Quiz3s la buena escritura es la literatura misma, y la forma en que escribe Cort3zar, por ende, es la literatura misma. Por todo esto me da mucha tristeza cuando la gente dice “no me gust3 la pel3cula pero qu3 buena fotograf3a tiene” o “qu3 bueno est3 el vestuario” o “qu3 bien ambientada est3”; todo eso se dice cuando la pel3cula no es propiamente lenguaje cinematogr3fico, sino una mezcla por ah3 de muchos elementos para hacer una serie de productos. La fotograf3a no es que sea buena o mala, porque la fotograf3a es la pel3cula misma.

GR: *Como en otras artes como la música, en donde las notas son la música misma...*

CR: Exactamente, y en la música lo hermoso es que la forma y el fondo prácticamente no se pueden divorciar, porque sólo hay notas y el espacio entre ellas. Se podría que quizás en la música con letras sí existe ese divorcio hasta cierto punto, porque a veces la historia que cuenta está por un lado y la música por otro. Eso es divorciar la esencia de la música. Lo importante es que sean la misma cosa, porque un bolero con una letra estupenda no servirá de nada si no tiene también una buena música y viceversa. Realmente en las canciones, esa historia que se está contando y la forma en que se canta son la música misma, y no se deben divorciar esas dos partes que son la forma y el fondo.

GR: *Háblame de cómo decoras tus espacios y cómo te ocupas del vestuario de los personajes ¿Cómo trabajan el director de arte y tú?*

CR: Mira, casi siempre prefiero echar mano de la ropa misma de las personas. Por ello casi siempre voy personalmente a sus casas acompañado del director de arte, y entre todos vemos. Suele pasar que entre los mismos actores escogen los vestuarios que usarán. Son increíbles las cosas que la gente tiene, por ejemplo, la camisa que tú traes hoy es de antología, a mí nunca se me habría ocurrido. Estaría excelente que un personaje como tú tuviera esa camisa. De verdad pienso que ni a mí ni a ningún director de arte se nos ocurriría esa camisa que traes tú. El caso es que, cuando estamos buscando cuál es el tipo de vestuario que usaría tradicionalmente cierto tipo de personaje, siempre el director de arte experto está tratando de dar con la camisa perfecta para un personaje a través de elementos como que si ha tenido carencias de niño, que le falta una pierna, que trabaja en una papelería, que es de clase media, etcétera. Para mí todo eso llega al mínimo común denominador que es el que vemos en las telenovelas, en las que la tiendita mexicana es la tiendita, y están todos los productos en donde tienen que estar. A mi parecer, justamente lo interesante es que en la vida real las cosas siempre son diferentes de cómo se supone que son, y por eso prefiero observar y recibir de la vida real los regalos que ninguna imaginación podría

dar. De esto que te digo, te voy a dar un ejemplo: cuando hice *Japón*, estaba en una plática de radio y un entrevistador ahí que se quiso poner muy listo, empezó a decir que el arte era una jalada y que yo me había inventado cosas como en el momento en que se despiden el hombre y la mujer y se dan la mano; ahí hay un travelling sobre una cafetera en un fogón, en una cocina y el locutor alegaba que la que está ahí es una cafetera de *art déco* de los treinta que cómo va a estar en un jacal en México. Claro, él piensa como un director de arte de telenovela, y seguramente pensaría “bueno, ¿qué hay en los jacalitos mexicanos?, pues como son pobres cocinan con leña y hacen sus frijoles en cazuelas todas golpeadas”. Pues sí, es verdad que eso ocurre muchas veces, pero si tú vas a cualquier casa de México, sea rica o pobre, siempre vas a descubrir cosas absolutamente inusitadas que no tienen que ver con lo que muestran las telenovelas, en donde todo es como se supone que tiene que ser. También en el cine hollywoodense pasa eso. Ahí fue cuando le dije a este hombre la verdad, le dije “bueno, yo no sé qué pienses que deba de tener la gente pobre en México en el campo, pero da la casualidad que esa cafetera yo no la llevé, ya estaba ahí”. Esa cafetera de *art déco* la usaba la señora desde hacía 20 años, y no sé cómo llegó ahí, pero ahí estaba. A lo mejor un hacendado rico salió huyendo una noche de su hacienda y se le cayó del carro y ahí la recogió esta señora, o quizás un ladrón se la llevó y llegó ahí, o quizás ella la compró en un mercado... ¡qué sé yo! Pudo haber llegado en cientos de miles de formas, el caso es que ahí había una cafetera *art déco*. Eso a mí me fascina: encontrar esas cosas en la vida real y servirte de ellas, porque así se enriquece la ficción. Eso es más interesante que decir qué es lo que se supone que se debería hacer. Por eso no me gustan esas ideas de “este es un gran director de arte que sabe poner todo donde se supone que debe ir”. Yo prefiero los aparentes errores, porque la vida real está llena de esos aparentes errores.

GR: *Entonces cuando tú llegas a una locación no la transformas por completo, sino que la adaptas a lo que quieres aprovechándote de las cosas que ya de por sí están ahí...*

CR: Pues sí y no. La creatividad es la reina y domina todo, y el poder de la libertad de creación es absoluto. Yo no soy un esclavo de nada ni considero como un dogma que hice eso de que no se pueda tocar nada ni traer absolutamente nada a la locación. Finalmente la creación es lo que cuenta y partes de unos principios. Si yo llego a una casa y está todo tirado, las levanto o dejo algunas muy interesantes. En *Batalla en el cielo* veía unas cosas increíbles, como unas escaleras llenas de juguetes y todo. Luego quité ciertas secuencias que tenían ese tipo de cosas lamentablemente, pero me sigue asombrando que la gente tenga tiradas algunas cosas increíbles. A lo mejor algunas cosas las guardo y las filmo, pero todo en función de lo que necesite la historia. Por ejemplo, si está un librero ahí y tapa la luz y no me gusta para lo que estoy tratando de construir, sí lo quito. Aunque a veces me sirva de esos regalos, estoy convencido de que la creatividad está por encima. No hay ninguna regla absoluta, no hay ninguna norma más que la necesidad de expresión.

GR: *Hablemos de otro tema importante: el uso del tiempo. En una ocasión leí una entrevista que le hicieron a Arturo Ripstein con referencia a su película “Cadena perpetua”, y él mencionaba que lo que más le preocupaba a la hora de filmar sus películas era la forma en que manejaría el tiempo. ¿A ti te preocupa el manejo del tiempo en tus cintas?*

CR: A mí nunca me ha preocupado, porque para mí el tiempo es lo más innato que hay en el cine, igual que el encuadre. Lo más innato para mí es el tiempo y lo segundo natural es el encuadre. Si te fijas, en las escuelas de cine te enseñan de todo: cómo son las de tres perforaciones, las de cuatro, tipos de lentes, refracciones de luz, cosas de la historia del cine, pero nunca te enseñan cuánto tiempo le aprietas al botón ni cuándo le sueltas. No te lo dicen jamás. Eso es una cosa que sólo tú puedes hacer, que sólo decides tú y tu sentimiento. Si le preguntas a un bailarín de tango que si le preocupa el tiempo, pues no; yo creo que un buen bailarín siente el tiempo, no necesita pensar en ello. Hay una cosa que te dice cuándo apretar y cuándo ya fue suficiente. Es lo mismo cuando estás montando o editando: tú tienes un reloj interno que te va marcando cuál es el

ritmo. Yo cuando hice, por ejemplo, *Japón*, recuerdo que estaba montando y de pronto llegó Diego Martínez, el fotógrafo, y me dijo “¿pero qué estás haciendo? ¡Eso está lentísimo!”.

GR: *¿Le hiciste caso?*

CR: Al principio, porque pensé que quizás tenía razón, aunque yo nunca había pensado que estaba lento. Incluso yo pensaba en su momento que estaba haciendo una película totalmente normal, comercial y todo, y nunca sentí que me estaba alargando en los planos. Sin embargo, cuando empecé a tratar de cortar me di cuenta de que estaba traicionándome a mí mismo, porque para mí no estaba cortando los planos correctamente. Yo sentía que los estaba cortando antes. Yo necesito que lleguen a un punto de ebullición, digamos, y ese punto de ebullición es instintivo y es interno. Entonces no tengo que pensar en ello; para mí es simplemente natural. Es un poco como, en terrenos musicales, me imagino que el compositor de *Daft Punk* hace la música como la siente. No me lo imagino diciendo que él está preocupado por el tiempo, simplemente lo siente. Igual un compositor de música clásica. Simplemente es tu tiempo: es tu forma de caminar, tu forma de sentir, tu forma de hablar.

GR: *Para esa forma instintiva en como concibes el tiempo, ¿los planos secuencia son lo que mejor te funciona?*

CR: Yo nunca pienso en si son planos secuencias o no. Yo lo hago como lo siento más simple; aunque sí sabiendo que una cámara de cine es el elemento esencial y que no se puede usar como sea. Si tú eres un pintor, pues no das las pinceladas como caigan, sabes por qué estás dando las pinceladas de esta forma u otra. La forma de ver, la forma de colocar la cámara es vital; es la esencia de un buen director, eso es lo que sabe hacer. No es que yo quiera usar un plano secuencia o no, pero si lo hago en plano secuencia en un momento dado es porque siento que esa es la mejor forma, la más efectiva, la más eficaz, la más elegante. Además, tú no debes de cortar si no hace falta, es absurdo, igual que no debes dejar el plano secuencia si hace falta cortarlo. Para mí la forma en la

que vas componiendo en tus distancias focales, en tus amplitudes y en tus posiciones de cámara es la esencia de lo que estás haciendo. Simplemente pongo la cámara como la siento. Siempre. De hecho, ya en gustos personales, antes sí, cuando hice *Japón*, por ejemplo, tenía más predilección por el plano secuencia si tú quieres; y usé muchos porque lo sentía, porque en ese momento yo quería mostrar ese campo que a mí me fascina. Ahora me gusta más la construcción del espacio a base del montaje, pero porque es mi gusto.

GR: *Todo va en función de tus gustos y de mostrarlo de la forma más simple posible...*

CR: Y de la necesidad de la película, que es lo que manda, porque es tu necesidad interior. Así pues, yo antes tenía una necesidad interior más prolongada y más de contacto con el espacio, pero ahora me gusta más construirlo de otra forma; ninguna es mejor que la otra, sólo en función de la película y de tu sentimiento.

GR: *Tú cuentas con un plano secuencia que se ha repetido en tus tres cintas, que es cuando a través de un paneo circular de 360°, muestras tus lugares y sus paisajes. ¿De dónde surgió la idea de ese plano secuencia y de repetirlo?*

CR: Simplemente surge porque salgo y me estoy imaginando cómo va el sentimiento de ese plano, y siento que quiero voltear y que puedo rotar la cámara. Yo cuando escribo las películas, en una forma interior, como te conté, voy describiendo todo lo que voy sintiendo como si estuviera en un viaje hipnótico. Entonces a mí se me ha ocurrido que en esos momentos de paneo circular hay ese viaje hipnótico. Todo eso es muy intuitivo, pero siempre hay una razón detrás, algo que se siente sin que me sienta a analizarlo. Sólo cuando siento que algo no está bien, entonces sí voy a la razón, verifico con ella y si algo no está bien lo vuelvo a intentar hasta que sienta que salió intuitivo y que la razón me dice que ya no hay problema. Pero no me hace falta pasarlo por el tamiz de la razón en forma consciente. La razón automáticamente hace sonar

una alarma cuando lo que estás haciendo, aún sea instintivo, te lo estás inventando por alguna razón que no sea profunda o natural.

GR: *¿Y lo instintivo del asunto se refiere sólo al momento en que decides realizar ese movimiento de cámara, o también interviene en cuanto al lugar donde decides colocar tu emplazamiento?*

CR: Como te dije, al encuadre lo considero como lo segundo más instintivo en el cine. No pienso en ello, sólo sé que hay un lugar en dónde ponerla, y que a veces ni dos centímetros para acá, ni dos centímetros para allá. Si estás en un campo abierto pues sí se pueden los dos centímetros, pero sólo hay un lugar correcto. Lo sientes. Es como si a un jugador de fútbol le preguntaras cómo hacer para rematar de “palomita”, o sea, se lanza, se empujas con el dedo gordo del pie en el último momento, echa los hombros para adelante... pues quién sabe cómo, sólo lo hace. Hugo Sánchez que era el mejor rematador, cuando se echaba de “chilena” te apuesto a que no lo desarrolló pensando en que primero tenía que levantar una rodilla, luego la otra; pues no, nada más saltaba y le daba a la pelota. Ya está. Es instintivo.

GR: *Pero sí hay una técnica...*

CR: Claro, que siempre pasa con la razón: si a Hugo Sánchez le preguntas seguro que te puede explicar la técnica y te dirá que si eres derecho primero tienes que levantar la pierna izquierda para tomar vuelo y para contrapesar y luego tiras el tijeretazo. Es decir, sí hay una técnica y una razón, pero no tiene caso entrar en detalles porque lo importante es que lo sientes.

GR: *¿Y sientes también que diste en el clavo?*

CR: Pues sí, porque lo sientes, luego lo vuelves a analizar y dices “eso es lo correcto”. Si sólo lo haces con la razón, nunca va a funcionar; si sólo lo haces con el instinto, seguramente que sí. Si lo haces con el instinto y además sabes que la razón está detrás para apoyarlo, va a ser algo muy bueno.

GR: *Por tu forma de retratar los paisajes y la frecuencia en que lo haces, que incluso parecieran ser estos los verdaderos protagonistas de la película, ¿reconoces alguna influencia de la pintura en este sentido?*

CR: No, no hay nada de influencia ni nada. En el mundo sólo hay seres humanos y lugares, y por lo tanto lo único que hay en las películas también es gente y lugares. A la gente hay que retratarla con mucho respeto y como lo sientes (no sobra decir que yo admiro a los personajes que han salido en mis películas); y también admiro los lugares que he fotografiado, pues por eso los escogí, porque los amo. Si los amas, pues los tienes que mirarlos de una cierta forma, al igual que si amas a una mujer la besas con mucho cuidado, mucha pasión y mucha ternura. Es lo mismo. Yo siempre he hecho panorámicas de los lugares que amo porque creo que es bonito verlos desde lejos. Siempre me ha gustado subir a los edificios o a las montañas y ver el paisaje (sea campo o ciudad) así, a lo lejos. También gozo al verlos de cerca, tal y como me gusta la piel, por ejemplo, o me gusta el pelo, los ojos y las manos; y por lo mismo siempre hay esas cosas en mis películas. Uno se para ante todo lo que te gusta, y lo plasmas como lo sientes, igual que un pintor.

GR: *Filmarlos vendría siendo como hacerles un homenaje, porque son las cosas que amas...*

CR: Pues sí, aunque no me guste esa manera de decirlo, porque es más que eso. Finalmente sí es así, pero más. Toda la película es un homenaje a todo lo que estás fotografiando. Todo lo que has decidido tomarte la molestia de fotografiar y de grabar con sonido, es porque lo amas; aunque sea malo y horrible. También lo odias, pero lo amas en función de un pensamiento, de algo superior, es decir, yo no amo el metro y las alarmas, pero amo el hecho de haberme dado cuenta de que esas cosas existen, y de que eso se integre en la película; amo el hecho de haber reflexionado al respecto y de saber que eso forme parte de la existencia del hombre y de la vida en la Tierra. Por eso me molesté en hacerlo, porque quería capturarlo necesariamente, porque quería aprehenderlo, porque lo amaba.

GR: *¿Cómo editas tus películas?*

CR: Hay directores que editan en la mesa de montaje, pues cuando filman básicamente levantan imagen. Hay muy buenos, a mí me encantan varias de las películas de Mike Leigh, *Secretos y mentiras*, sobre todo. Él así trabaja, hace tomas que cumplan una función narrativa, las filma un poco aleatoriamente y luego las monta. Es una manera hermosa de trabajar. Hay veces en que yo monto materiales que me he encontrado en la vida y me divierto muchísimo, me encanta recrearlos en la mesa de montaje. Pero mis películas para mí son visiones internas, previas; yo he sentido siempre que mis películas están hechas una vez que las he escrito... que las he sentido. Para mí sólo hay un proceso de materialización, en el que, claro, se puede enriquecer la película. Sin embargo, pienso firmemente que la película se hace desde que la ves en la cabeza, y desde ahí ya vas sintiendo hasta los tiempos de los planos. El proceso de montaje es un proceso delicadísimo, pero creo que no es un proceso esencialmente creativo en el sentido de que ahí se arme la película; la película se arma desde antes. Con todo esto no quiero despreciar al montaje, al contrario, yo me considero editor y es algo que amo enormemente, pero para mí es un trabajo de precisión, de acoplamiento. Esos pequeños detalles de un segundo más, un segundo menos, quizás eliminar un plano o dos, quizás cambiar de orden algún plano (yo nunca he cambiado el orden de mis secuencias, nunca me ha pasado a nivel de estructura), pero quizás sustituir un plano por otro a veces sí. Esos detalles yo los disfruto muchísimo y tardo mucho tiempo además. Yo hago el montaje inicial de cortar y pegar, que es ya casi un primer corte, en una semana; eso es digamos un 96%, y el último 4% que son los ajustes me tardo seis meses.

GR: *¿Editas tus películas tú solo?*

CR: No, siempre he tenido buenos colaboradores. Pero mis películas como se editan antes, el editor con el que yo trabajo es de alguna forma alguien que me sugiere, que me contrasta, que me ayuda a afinar. Siempre han sido vitales mis editores. Sin embargo, sí se puede decir que soy un director editor.

GR: *¿Filmas en orden la película?*

CR: Sí, en la mayor medida posible. No siempre se puede, o más bien, nunca se puede. Pero por lo menos las secuencias sí trato de filmarlas en orden. Me refiero al orden interno de las secuencias.

GR: *Cuando estás filmando, ¿qué tipo de cosas dejas para la postproducción?*

CR: Ajustar todo es importantísimo. La postproducción para mí es un trabajo finísimo, donde no debe haber ningún error, ninguna reducción; todo tiene que estar al máximo nivel, entonces me dedico, como te digo, seis meses al montaje: un mes de primer corte, tres meses para el montaje sonido-voz, un mes para la mezcla (o a veces dos como en *Batalla en el cielo*). Es el momento en que todo lo que has visualizado en esa visión interior que se tiene, que es ver, escuchar y ponerlo todo en el punto exacto: cada sonido se ecualiza, se siente, se le sube, se le baja; cada pequeño elemento que tiene la película se ajusta. Y siempre en esos procesos de ajuste surgen ideas, transformaciones y enriquecimientos.

GR: *¿Procuras no hacer grandes efectos en la postproducción, sino todo resolverlo desde que lo filmas?*

CR: Sí. Trato de que todo sea óptico y usar lo menos recreado después, pero hay algunas cosas que se tienen que hacer para las imágenes que yo he querido lograr. Algunas cosas las tengo que reajustar, por ejemplo, en *Luz silenciosa* la mujer muerta sigue con la cámara enfrente tres minutos y entonces se le veía el palpar de los párpados por más que dominaba la respiración; eso lo tuve que congelar en digital. Esa es la afinación de la visión interna, no importa si son efectos especiales o no, sigue siendo afinar y llegar a concluir, a crear algo tal cual, conforme a las exigencias de la visión interior.

GR: *¿Alguna vez has querido hacer algo y no has podido por falta de medios?*

CR: No realmente en el sentido de decir “voy a hacer esto pero no tengo los medios”, más bien todo lo que hago es en función de la viabilidad real. Desde que lo pienso sé que no voy a querer una película de una nave espacial. No, desde el principio, y al ser yo mismo mi productor, sé lo que estoy haciendo y entro en una dinámica coherente.

GR: *Eso es parte de tu aprendizaje en tu etapa de cortometrajista...*

CR: Sí, totalmente.

GR: *Ahora que mencionas lo de tus cortometrajes, ¿crees que haya evolucionado tu lenguaje desde entonces hasta ahora?*

CR: No sé. Supongo que sí, pero no me interesa pensar en cómo ha evolucionado mi lenguaje, porque es muy subjetivo. Si me preguntas cómo ha evolucionado mi manera de trabajar, pues te podría decir que quizás soy más eficiente para conseguir dinero, o que doy mejor las instrucciones, que conozco mejor los medios, pero... digo, yo soy el mismo y es como si le preguntas a un pintor que cómo ha evolucionado su pintura. Pues no sé, eso que me lo digan los analistas y los críticos. Yo no pienso en eso nunca.

GR: *Pero sí sientes que ha habido una evolución en ti, al menos en tu manera de trabajar...*

CR: Pues una evolución sí, así como es probable que también haya habido involuciones; porque puedes perder naturalidad cuando vas avanzando en edad y en tu oficio. Quizás ganas en maestría técnica, pero puedes perder en naturalidad, por ejemplo. Se puede llegar a ver forzado. Espero que no me pase nunca, pero sé que es un riesgo latente. Realmente no pienso en eso, y sólo trato siempre de servir a la película lo mejor que pueda. No voy a estar pensando en qué hago bien y qué hago mal.

GR: *Finalicemos con esta parte. Varios críticos y público debaten, como te dije antes, sobre tu forma peculiar de hacer cine, y no se ponen de acuerdo. Te critican el uso de actores no profesionales, el manejo del tiempo que les parece lento, etcétera... Me gustaría saber cuál es el trasfondo de tus métodos. Dime sólo tu objetivo primordial, ¿por qué lo haces de ese modo?, ¿qué quieres lograr en la pantalla?*

CR: A mí lo que me interesa es que lo que estás viendo sea verdadero. No realista necesariamente, no confundamos, pero sí verdadero. Yo creo que esa verdad viene de una necesidad del autor, y se nota en la cámara por algún proceso misterioso que yo no puedo explicar porque no soy analista ni filósofo. Sin embargo, ese algo muy misterioso que hay, se nota cuando uno contempla parte de la visión profunda de la verdad, que surge de la búsqueda, de la necesidad. Cuando se ve que lo que está en la pantalla surge de la necesidad de alguien, yo estoy contento como espectador, y como creador estoy buscando lo mismo que amo como público: sentir verdad, encontrar algún sentido aunque sea de manera personal, aunque sea el sentido del sinsentido, pero sentir algo necesario, que para el autor sea vital hacer lo que está haciendo. No sé cómo, pero eso se siente y representa la honestidad de un trabajo; por eso se nota cuando un trabajo es honesto, es bello y asimismo uno puede ver cuando el tipo que lo hizo cree en él absolutamente. Cuando veo en la pantalla como público y como realizador, ya soy muy feliz.

El cine como fiel representación de la realidad, muchas veces se sirve de la vida misma para contar historias, no sólo de carácter documental sino también de ficción. En este caso es el director quien decide qué aspectos de la cotidianidad le son útiles para la construcción y expresión de la narración.



Carlos Reygadas ha hecho un estilo cinematográfico particular en el séptimo arte mexicano, tomando su realidad inmediata como fuente y vehículo de sus cintas. Personas, lugares y situaciones diarias le llegaron a modo de inspiración para su filmografía; mas no conforme, recurrió a ellos mismos para imprimir a sus historias extremo realismo y naturalidad. Sus necesidades expresivas y el método elegido por él donde hace una representación de la realidad con la propia realidad, ha conseguido distinguirlo del resto de los cineastas nacionales de su época.

A través de su corta filmografía de tres películas se ha constituido como un “autor”, tanto por lo que nos muestra en la pantalla, como por lo que sucede detrás de ella, y ejemplos de ello son su fusión entre el guión técnico y literario, su negación a hacer y rehacer tratamientos del mismo y el relativamente corto periodo de tiempo que dedica a escribirlo. Esta forma de iniciar su proceso de creación filmica, define y forma parte esencial de su estilo autoral. A su vez, la crítica en el mundo lo ha encumbrado como uno de los cineastas jóvenes más

provocadores, y los festivales filmicos más importantes del orbe lo han reconocido con diversos premios.



El ritmo de sus películas suele ser tildado de “lento”, pero él se defiende diciendo que es el tiempo apenas justo para desarrollar la complejidad de la escena. Su uso del plano secuencia y de constantes movimientos de cámara, le han ganado tanto admiradores como detractores, y la crudeza y realismo con que muestra el sexo han escandalizado a más de uno, además sorprende su capacidad para dirigir a los no actores que emplea, y una prueba de esta evolución es el amplio registro dramático que lograron sus tres protagonistas en Luz silenciosa.

Para su cine autoral, su omnipresencia como director en todas las áreas y fases de la producción, le ha llevado a conformar un equipo de trabajo constante, capaz de entender y aceptar su dinámica de trabajo. Su labor como “extractor” de talentos, como él mismo se define, se percibe en cada uno de los planos de sus cintas, y su decisión siempre es la última tanto en lo que usa como en lo que prefiere dejar fuera, y aunque prescinde de maquillista y de vestuarista, decide junto con los actores la ropa y accesorios que se verán en la pantalla. Interviene en la producción a tal grado que decide lo que se verá

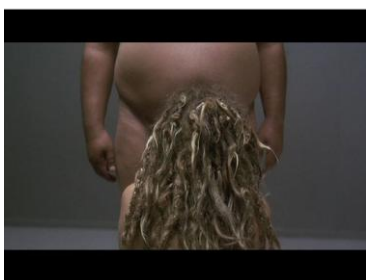
en cuanto a fotografía, escenografía y hasta el tipo de letra que tuvieron los subtítulos de Stellet licht. Sus gustos personales en música clásica y su amplia cultura pictórica se ven reflejados en cada una de sus puestas en escena, y



esto se puede apreciar en la música de Japón, y en varios de los encuadres de Batalla en el cielo (durante las secuencias de la bandera y de la ascensión, por ejemplo).



Si existe un error en alguna de sus películas, sea accidental o a aparentemente a propósito, él asume completamente la responsabilidad, e incluso esta postura ha rayado en la autocensura, como en el caso de Batalla en el cielo, donde sugirió la felación de Ana a Marcos en vez de mostrarla explícita como estaba ya planeada. Esto lo hizo para cuidar a su actriz, y la escena tal cual sólo puede ser vista en el DVD, efectivamente, también por decisión de él. De



igual manera, los extras del DVD de Luz Silenciosa fueron grabados, editados y escogidos por él, y por si eso no bastare, el diseño de la caja, así como la foto de la publicidad y los carteles también se debieron a una elección suya.

Así pues, por si lo que vemos en pantalla no es suficiente para definir a Reygadas como un cineasta de autor, bastaría asomarse un poco a sus métodos de trabajo detrás de cámaras para poder confirmarlo. Reygadas es un autor porque desde el primer emplazamiento de cámara hasta el último, pasando por cada gesto del actor, cada vestido, cada prop de utilería, etcétera, fueron por decisión de él. Así pues, con el control total de su obra, cumple con todos los requisitos en cuanto a los métodos de trabajo del cine autoral.

CAPÍTULO 6. EL USO DE ACTORES NO PROFESIONALES

GR: *Bueno, retomando un poco aquello de que no haces un guión literario, se puede deducir que no haces una lectura previa del mismo con tus actores...*

CR: No, no la hago absolutamente para nada.

GR: *¿Cómo es entonces la preparación previa de los actores para la realización de sus personajes sin ayuda de la lectura previa del guión?*

CR: Antes que nada no nos malentendamos. Sí hay un guión que tanto los actores como cualquiera del equipo puede leer perfectamente, sólo que éste dice cosas como “travelling a la derecha y luego avanza”, y luego “llega el personaje y dice *Hola, cómo estás*” y “llega el otro y le responde *Muy bien, gracias*”. Puede decir cosas como “se toman un té y la cámara hace un zoom atrás y en eso se oye un trueno”... es eso... así lo podrían leer, pero no por eso evito que lo lean. Mi intención al no dejar que lean el guión es por algo que tiene que ver más con actuación, y es que no quiero que los actores empiecen a crearse ideas sobre el personaje y luego los estén representando como en el arte del teatro, en donde uno conoce a Macbeth, representa a Macbeth, se mete en la psicología de Macbeth, e incluso en el trayecto uno se pone estudiar la obra de Shakespeare por entero y así se pueden aportar nuevas ideas para interpretar a Macbeth. A mí no me interesa eso. A mí lo que me interesa es el personaje como energía, como fuerza, como individualidad, igual que en la fotografía, igual que lo es un sujeto para un pintor. A Velázquez, por ejemplo, cuando pinta a Felipe IV, lo que le interesa es ese ser humano que tiene ante sí, percibir su energía y pintarlo; y no le importa que el rey Felipe IV represente a un jinete.

GR: *Entonces no importa que tus actores lean el guión, porque finalmente basta...*

CR: Basta con que se pongan delante. Lo que tiene de poderosísimo la cámara de cine es que, si le permites hacerlo, puede recibir esa energía total. Por eso no

me interesa para nada que los actores empiecen a meterse ideas sobre el personaje; me interesa simplemente que estén delante de la cámara...

GR: *Y que digan sus líneas...*

CR: Bueno, sí. Efectivamente tienen que repetir ciertas palabras para que funcione la película y pueda tener esa columna vertebral que es la historia. Aquí hago un paréntesis para aclarar que a mi parecer la historia no es la película, solamente es, como te digo, la columna vertebral, porque ahí se van pegando cosas que son finalmente la esencia. Mis actores sí tienen que decir ciertas cosas, pero yo les digo plano por plano lo que tienen que decir, no es como en el teatro en el que tienen que aprenderse toda la obra de memoria porque no hay interrupciones, más que el intermedio, si tú quieres, y la tienen que ir recitando sin oportunidad para fallar. En el cine viene el plano que dura veinte segundos, un minuto o dos, se pone la cámara, uno se prepara, les dice a los actores lo que tienen que decir a cuadro, se filma, se acabó y se olvidan para siempre de lo que han dicho. Entonces no me interesa absolutamente para nada hacer lectura de guión, eso es del teatro, no del cine.

GR: *¿Pero cuánto tiempo tienen de espacio tus actores desde que les das las indicaciones hasta el momento en que ya tienen que hacerlo frente a la cámara?*

CR: Les doy las indicaciones una hora antes. Les doy cada plano mientras estamos preparando la cámara, la iluminación o lo que haga falta.

GR: *¿Y hacen ensayos?*

CR: Un poquito nomás para asegurarnos de que sí lo puedan repetir, y de que se aprendan lo que tengan que decir. Sin embargo, lo hacemos lo menos posible precisamente para que no empiecen a tener ideas al respecto. Incluso te puedo decir que se trata más de memorizar que de ensayar realmente, como cuando de niño te memorizas un rezo. Eso es lo que hacemos: se lo memorizan, les explico dónde lo tienen que decir, y cuál va a ser su recorrido ante la cámara.

GR: *¿Y qué pasa cuando percibes que puede existir algo de interpretación?*

CR: Cuando veo que empiezan a tratar de ponerle crema, a sentirlo y a vivirlo, inmediatamente los corto. Desde el principio intento dejarles claro que ese tipo de “colaboración” de su parte es algo que no me interesa, y que voy a reprimir absolutamente.

GR: *¿Y por qué la reprimes?*

CR: Justamente porque eso para mí es teatro, un arte hermosísimo pero que para mí no es el cine. No lo permitiré porque en el momento en que un actor empieza a hacer eso, comienzas a ver la máscara de la actuación, y ya no ves esa energía interior de la que yo te hablo.

GR: *Para quedar más claros, ¿cuál sería entonces tu concepto de actuación?*

CR: ¿En función de mis películas o te refieres a cuál es mi idea en general de la actuación?

GR: *En función de tus películas...*

CR: En función de mis películas, no hay actuación. Simplemente hay desplazamientos a lugares, palabras dichas en tiempos correctos, según lo que yo pido y, eso sí, que haya sentimiento. En un momento dado un actor sí puede sentir tristeza, mucha tristeza...

GR: *Puede sentirla, pero no actuarla...*

CR: Exacto, porque no es representar la tristeza, no se trata de hacer los gestos de lo que se supone que es la tristeza: es sentirla. Quizás no haya ni un gesto exterior identificable a simple vista, pero, en mi opinión, la cámara sí logra captar algunos gestos invisibles al ojo humano cuando la persona que retrata está invadida por el sentimiento. Eso mismo, ya para ser más profundo, creo que sí lo puede llegar a percibir el ojo humano a nivel de sentidos, pero no logra descifrarlo, puesto que la presencia de la realidad es muy potente. Por ejemplo cuando estás con alguien, y ese alguien puede no expresar nada, pero tú sientes

eso que llamamos “química” o energía, o en el caso contrario, sientes que hay una mala vibra. Creo que eso sí lo están percibiendo nuestros ojos, pero no logran descifrarlo completamente.

GR: *¿Tienes alguna idea de por qué la cámara de cine sí puede descifrarlo?*

CR: Como te digo, el cine sí puede: en el cine la presencia de la realidad se reduce, la concentración es absoluta sobre la pantalla y entonces la clarividencia y la capacidad de penetración del espectador es profundísima. El hecho de ver en la pantalla una cara, un hombre sintiendo algo sin expresar externamente nada, se ve en el cine. Lamentablemente eso no se hace mucho porque se hace teatro filmado, y todo se vuelve sobreactuación y perdemos la capacidad para captar algo que no necesariamente están expresando exteriormente las personas a cuadro.

GR: *Que es lo que a ti te interesa reflejar en la pantalla...*

CR: Sí. Lo que a mí me interesa se resume en cuatro aspectos: presencia, sentimiento, desplazamientos y palabras.

GR: *Tus ideas recuerdan un poco al método bressoniano, ¿tiene algo que ver dicho método en lo que aplicas con tus actores?*

CR: Entre comillas. Parcialmente sí, y comparto muchas de sus ideas. Sin embargo, hay una diferencia y tiene que ver con estos cuatro elementos que te menciono (presencia, sentimiento, desplazamientos y palabras). A Bresson le interesaban más las palabras, el desplazamiento y la presencia, pero no le interesaba el sentimiento. Es una diferencia fundamental. Bresson no quería que sus actores sintieran, porque él creía que el cine construye eso también. A mi parecer, los personajes de Bresson a fin de cuentas se quedan un poco planos, y son casi todos iguales a los otros. Siento que están demasiado en función de la historia, aunque estoy de acuerdo en que eso lo hace místico y lo hace poderosísimo (las historias de Bresson son muy poderosas), pero a mí no me interesa solamente ese aspecto místico poderoso de mi idea, sino que me

interesa la materia misma, la individualidad de los seres que yo escojo, no sólo para construir el personaje (como en el caso de Bresson) sino en el sentido documental, de atrapar o hacer el retrato de un ser humano.

GR: *Como el ejemplo que ponías de pintar a Felipe IV...*

CR: Así es. Para mí el hecho de que ellos sientan, sí los convierte en algo más poderoso, de carne y hueso y de fuerza espiritual. Si tú te fijas en los personajes de mis películas, al margen del personaje, te aseguro que lo que recuerdas es a las personas: la viejita de *Japón*; el hombre de *Japón*, Ferretis; Marcos y a Ana de *Batalla en el cielo*; a Cornelio en *Stellet licht*; y te dan ganas de conocerlos en la vida real porque son muy humanos, ya sea que te hayan parecido entrañables u odiosos, el caso es que están vivos como seres humanos. En las películas de Bresson ocurre lo contrario: sus personas son etéreas, desaparecen, son sólo personajes cinematográficos. Subrayo cinematográficos porque Bresson estaba en contra de los personajes teatrales, y él sí logró personajes cinematográficos. Pero son personajes a fin de cuentas; en mi caso no creo que los que yo retrato sean personajes primordialmente: lo son porque hacen falta, porque son un mal necesario para las películas, pero antes que personajes son personas. La persona que está ahí es la que vas a conocer, Cornelio (a quien tú ya conociste en la vida real), es muy parecido a Johannes Voth. Su energía es la misma.

GR: *Pero háblame de cuando recién estás escribiendo la película, delineando a tus personajes y no sabes todavía quién los va interpretar, ¿modificas los preceptos que ya habías establecido sobre un personaje cuando conoces a la persona que los va a recrear?*

CR: Absolutamente. Yo creo personajes en mi cabeza, pero una vez que encuentro al ser que lo va a encarnar, adapto a mi personaje a ese ser humano. Definitivamente.

GR: *¿Cómo haces esta adaptación? ¿La personalidad de tu actor es la que determina total o sólo parcialmente la psicología del personaje?*

CR: Me adapto totalmente. El personaje desaparece, y ya es esa persona la que cuenta en función de sus gestos, de su energía, etcétera. Obviamente en el texto tiene que seguir siendo el personaje, que, como dije antes, es el mal necesario de la forma en que se construyen las películas, hasta mi entender actual. Si, por ejemplo, yo tenía primero la idea de que el personaje fuera muy guapo y fuerte y resulta que quien me sedujo finalmente es un flaco feo, ya no me importa, no trato de hacerlo guapo. O si yo me imaginaba un tipo de bigote y resulta que el que me gustó para el personaje no tiene bigote, pues no le dejo el bigote a menos que sea absolutamente necesario que lo tenga. Eso es en cuanto a los aspectos superficiales, pero en los aspectos profundos si la persona me da esa energía que yo busco, no quiero que ese tipo se invente otra energía para ser como el personaje que yo había creado (creo que ahí entra la actuación). No. Eso es emplear técnicas para representar un personaje, y una energía, y yo no quiero eso. El tipo que yo escojo ya no tiene que representar nada, sólo tiene que decir cosas, dar su presencia, estar en los lugares específicos y sentir cosas. No tiene que representar nada, ni a nadie. Así es como me adapto, así nomás. Otro ejemplo para quedar más claros: si un día quiero hacer una película sobre un cuate y te escojo a ti, pues ya eres tú, el personaje es Gandhi, con tu energía, y entonces mis indicaciones serán “sírvelte agua, ve a la cocina y di buenas noches”. Y ya. Nunca te voy a decir “ahora imagínate que eres un político, que has tenido carencias de niño, pero que ahora te miman” y entonces hago que te metas en ese papel, como Daniel Day-Lewis, que lo hace fantástico, pero él no me interesa.

GR: *Espero que mi pregunta no suene redundante, pero ahora que mencionaste a Daniel Day-Lewis se me ocurrió, ¿para ti qué es un buen actor?*

CR: Simplemente el que tiene presencia: el que está presente y la cámara logra captar la individualidad de ese ser.

GR: *Correcto, creo que sí fue redundante mi pregunta. Hablemos de los rostros de tus actores, que suelen tener rasgos muy marcados, e incluso la crítica en su afán de poquedad los ha tildado de “feos”. Tú dime, ¿qué tanto influye la forma de su rostro en tu elección final de los actores?*

CR: Pues creo que el rostro es parte importante de la energía total que un ser humano expresa. Es una forma física, y en su expresión refleja todo lo que una persona siente y todo lo que ha vivido. La verdad no me lo había planteado antes. Supongo que sí influye en mi elección, al igual que el cuerpo, que el pelo, que la forma de caminar, que el tono de voz, que la forma en que se viste. Todo. Todo forma parte del ser que a mí me interesa, y por lo tanto, es importantísimo. Aclaro que nunca he separado ese aspecto, sino que lo considero parte de un todo, es decir, nunca he dicho “es que estoy buscando una buena cara”, nada de eso. Es un ser humano completo, una unidad absoluta. No separo las cosas.

GR: *¿Tus actores se parecen físicamente a los personajes cuando recién los imaginabas?*

CR: Más o menos. No necesariamente. En *Japón*, por ejemplo, a Ferretis ya lo había pensado, pero la mujer que quería que actuara de *Ascen* era otra en función de lo que yo había imaginado inicialmente. Con los menonitas, yo no me imaginaba la cara de un menonita en concreto, yo sólo estaba buscando un menonita que fuera potente, que me diera la energía de Johannes Voth, y de hecho vi primero a uno de pelo negro, luego vi al rubio, luego uno alto, uno gordo, da igual. En vez de decir “tiene que ser de esta forma física”, digo “tiene que ser un hombre que transmita ternura, fortaleza y debilidad al mismo tiempo, contradictorio...”. Los aspectos físicos de que tenga que ser guapo y medir tanto por cuánto, no me interesan.

GR: *Se trata de personas que seguramente nunca se habían desnudado ante una cámara de cine, ¿cómo reaccionan ante el hecho de tener que hacerlo?*

CR: Pues unos bien, con gusto, otros con aprensión, otros con miedo.

GR: *Y cuando les da miedo y aprensión, ¿qué haces?*

CR: Cuando les pasa eso, lo meditan un poco y luego lo hacen cuando llega la hora de la escena. Obviamente les doy muchísima comprensión, y los apoyo en todo lo posible para que su pudor sea protegido en la mayor medida posible. Aunque también soy realista, y sé que no puedo engañarlos, y aunque no hago reduccionismos, no trato de decirles que va a ser de cierta forma y luego se las cambio. Desde el principio les digo lo que es y definitivamente hay que hacer todo lo que hay que hacer. Eso sí: trato de compartirles la necesidad de filmar la escena, hago que ellos también compartan esa necesidad interior. La cosa es trabajar bien desde el principio para no dejar sorpresas para el rodaje. Desde antes de que acepten les explico de qué se va a tratar la película, y tiene que quedar claro, porque si queda claro ya está.

GR: *Correcto. Ahora pláticame otra cosa que también tiene que ver con los actores que empleas. En Batalla en el cielo aparece de nuevo Magdalena Flores, actriz de Japón, haciendo un cameo. ¿Por qué vuelve a salir?*

CR: Porque quería hacer una secuencia en la que simplemente se veían peregrinos y me recordó mucho a la familia de Magdalena, entonces pensé que había que volverla a invitar para que saliera otra vez en una película aunque sea por un momento. Y ya, era como una especie de homenaje a ella, en agradecimiento, para hacerla sentir bien y para sentirme bien yo durante la película, porque la quiero mucho. Pero ahora me doy cuenta de que hacer ese tipo de cosas es un error.

GR: *¿Por qué un error?*

CR: Por la misma razón por la que digo que no se deben usar caras conocidas de actores. No se deben hacer cosas como esa, me equivoqué y no lo vuelvo a hacer. Por eso yo tampoco salgo más en mis películas, porque es como hacer una bromita. Estoy de acuerdo en que no todo debe ser tan serio siempre, pero si haces la broma debes estar consciente de que es un error. Me equivoqué, pero

no me arrepiento porque tampoco lo tomo tan en serio, y a veces yo también me permito hacer tonterías.

GR: *En este asunto de las caras conocidas, ¿estás en contra del star system?*

CR: No estoy en contra, simplemente no es mi trabajo. Me da igual, pero no es lo que a mí me interesa en lo absoluto ni pienso que eso sea el cine.

GR: *Eso quiere decir que en tu opinión nada de lo hecho en Hollywood es cine...*

CR: En Hollywood hay algunas excepciones. *Taxi driver* se hizo en Hollywood, por ejemplo. El Hollywood chafa, que es la mayoría, no es cine, es un circo, un cabaret o un no sé qué que no es cine. Efectivamente tiene un sistema de estrellas para hacer ruido, chafísima, realmente cutre, de poca monta, nefasto, donde se habla de la vida privada de la gente, se dicen las peores sandeces, y la mayoría de esas figuras públicas son ejemplos nefastos. Es realmente un circo bastante patético, poco interesante. Para hojear las revistas y ver a las chicas ahí en los desfiles de modas no está mal, pero nada más.

GR: *¿Descartas trabajar con actores profesionales alguna vez?*

CR: En la medida de mi pensamiento actual sí, y si sigo haciendo películas de esta forma, pues sí. Quizás algún día quiera hacer películas de otra forma, pero entonces diré que eso no es cine y que eso es otra cosa, un entretenimiento distinto, muy atractivo también, no digo que no, pero en la esencia del cine creo que los actores definitivamente no tienen cabida. Pienso que algún día desaparecerán por completo, igual y en mil años, pero se verán sólo como el inicio del cine, cuando todavía se usaban elementos de la comedia del arte, del circo, del cabaret, del teatro, etcétera.



Se ha mencionado ya que Robert Bresson y Carlos Reygadas comparten la peculiaridad de emplear a actores no profesionales para sus personajes. Es importante diferenciar entre éstos dos cineastas su concepto de actuación dentro del cine y su forma de desarrollarlo.

Bresson, por un lado, recurría a actores en ciernes a los que usaría como meros modelos, es decir, personajes que en sus palabras o acciones no expresan ninguna emoción; pues para éste director, es el espectador no el actor, quien con la ayuda del montaje y sus referencias debe interpretar el sentimiento de dichas acciones dramáticas.

Por otro lado, Reygadas más que actores no profesionales se auxilia de no actores para dar vida a los personajes de sus historias; las personas que aparecen en sus filmes son personas sin alguna formación o experiencia previa en la actuación, son personas a quienes busca y se topa por la calle, y que a él le resultan parecidos en personalidad a las que imaginó. Además, para éste joven realizador sí es importante que sus (no)actores proyecten emociones y sentimientos frente a la cámara, que hablen y lleven a cabo ciertas acciones tal como las llevarían a cabo en su vida cotidiana. Todo esto con la finalidad no sólo de dar mayor veracidad y realismo a la película, sino de acercar más efectivamente al público a cada personaje, de hacerlo sentir identificado o que reconozca en ellos a alguien cercano a su entorno.



Es precisamente su idea de actuación la columna vertebral de la concepción fundamental de cine que este joven director mexicano ha desarrollado en su corta pero reconocida filmografía. Es aquello que le ha otorgado su sello característico como autor, llevándolo a crear un estilo en el cual la ficción y el documental van de la mano.



La eterna división del cine en sus dos grandes géneros: documental y ficción, que a través de la historia del arte del lenguaje audiovisual, han propiciado la creación de nuevas narrativas cinematográficas que permiten a sus diversos realizadores en el



mundo expresarse en posturas ideológicas acerca de lo que debe ser el cine; a final de cuentas es éste medio quien sale ganando, puesto que amplía la gama de posibilidades lingüísticas del cine. Carlos Reygadas, como mencionamos anteriormente fusiona elementos de ambos géneros -sus historias creadas, es decir la ficción, pero con algunas técnicas del cine documental, como algunos manejos de la cámara, el recurso de las luz no artificial, locaciones naturales

y los tipos de actores antes mencionados-, conformando su sello narrativo personal que no es común apreciar en las pantallas de cine nacional. Podemos apreciar que él filma fuera de los cánones establecidos dentro del gusto de los públicos, fuera de los sistemas de estrellas y de los géneros tradicionales cinematográficos, en otras palabras, representa todo un concepto sobre el cine.

CAPÍTULO 7. NO IMPORTA EL TEMA SINO LA MIRADA

GR: *¿Cuáles son los temas que te interesa retratar en tus películas?*

CR: La verdad no tengo ninguna focalización con temas en particular. Lo que me interesa es que las cosas sean verdaderas, es decir, que se sientan, que tengan peso, fuerza. La verdad nunca estoy pensando en temas, en si voy a hablar de esto o de esto otro, o si los temas que me interesan de la vida son este o aquél. Sí hay temas que en mis películas han sido los relevantes, pero van de acuerdo a la preocupación que yo tuviera en el momento de hacer cada una de ellas. De esa manera, en *Japón*, el tema fundamental era más propio de la adolescencia, que es el pensar en el suicidio. Éste era un tema en el que yo pensaba no para llevarlo a cabo en mi vida, porque no soy suicida y nunca lo he sido, pero sí era una pregunta que para mí y para muchos suele presentarse en la adolescencia. Yo creo que todo adolescente en un momento de su vida lee a Camus, o bueno, simplemente piensa en esas ideas básicamente existencialistas de por qué estamos aquí y de por qué no decidimos irnos si es que cabe esa posibilidad. Entonces mi primera película hablaba del suicidio, aunque más que del suicidio particularmente, iba sobre ideas un poco metafísicas, filosóficas de adolescencia. En *Batalla en el cielo* el asunto que me interesaba fundamentalmente, era crear una especie de atmósfera, de universo en el cual ubicar la injusticia.

GR: ¿Qué tipo de injusticia?

CR: Injusticia de la sociedad y de la naturaleza misma: por qué nos dota a unos y a otros de diferente manera. Es un tema que cualquier ser pensante se plantea a veces desde la niñez. En esa película yo pretendía hablar de la injusticia, pero contextualizándola en la Ciudad de México en la que yo he nacido, crecido y que amo. Cuando hice la película era un momento de crisis en el país, no porque ahora no lo sea, pero la crisis de entonces era muy singular. Me acuerdo que alguna vez vi en la televisión una entrevista de un secuestrador que casi casi se estaba quejando de que lo hubieran detenido, ya que la policía estaba anulando su derecho constitucional al trabajo. Sus comentarios me sorprendieron muchísimo y me recordaron un poco a Dostoievsky, a *Crimen y castigo* en particular, porque en ese libro y en casi toda la obra de Dostoievsky, persiste la pregunta de qué es lo que nos lleva a hacer el bien y nos impide hacer el mal. A esa pregunta, Dostoievsky trataba de encontrar explicaciones casi siempre deístas, y él pensaba que si Dios no existiera necesariamente nos haríamos un daño unos a otros sin parar. Básicamente la pregunta esencial sería en dónde reside la moral, ¿es algo innato como decía Aristóteles? (que los seres humanos ya nacen con ese principio de hacer el bien y evitar el mal, como cualquier otro animal) o bien, es la moral la que nos enseña a no hacer daño a los demás. Entonces en *Batalla en el cielo*, yo pretendía tratar ese tema a partir de haber visto al secuestrador este quejándose de que lo habían detenido. Incluso también una vez escuché a alguien diciendo: “oye, vamos a secuestrar a alguien”. Y es que finalmente es un trabajo bastante fácil, en el que con casi nada de esfuerzo ya tienes para una casa. Así me empecé a preguntar por esa decadencia moral, de si tenía que ver nada más con la situación económica o si habíamos entrado a una crisis de moralidad brutal que era lo que nos estaba llevando al hoyo. Mucho tenía que ver con los políticos que tuvimos en el 94’, los asesinatos políticos que todo parece indicar que comandó Salinas de Gortari aunque no se le haya comprobado nada, pero bueno, se trataba de su cuñado y el candidato presidencial que se supone era uno de sus mejores amigos. Quién sabe. A partir de ahí, mucha gente comienza a notar el surgimiento de una crisis

delictiva tremenda, gracias a la crisis del 94', el Efecto Tequila y otras cosas. Yo creo que muchísimo tuvo que ver la crisis moral de nuestros líderes y el penoso ejemplo que daban (y siguen dando) y que por desgracia la sociedad llega a copiar. En mi película yo quería plantear qué es lo que le pasa a este hombre que secuestra irracionalmente, o mejor dicho, sin ninguna consideración moral aparente. Yo no sé si Aristóteles tenía razón o no, pero yo sí quería que este hombre ya sea por su moralidad innata o por su sola naturaleza, empezara a tener una reacción física al respecto; no intelectual.

GR: *¿Algún tipo de culpa que se reflejara en su cara tal vez?*

CR: Sí, pero no de la culpa tradicional en el sentido occidental de alguien que se arrepiente y empieza a trabajar en otra cosa de manera conciente, sino que de modo inconsciente su propio cuerpo empezara a sudar, se mareaba, comenzaba a perder el sentido de las cosas, pero sin racionalizarlo jamás. Quería ver a dónde nos llevaba eso, y al mismo tiempo todo esto iba mezclado con la tensión de la lucha de clases y lo que nos rodea en nuestro país (de lo cual no precisamente quería yo hablar, pero sólo traté de mostrar las cosas fielmente tal cual las veo). Nunca he pretendido imponer temas o puntos de vista, simplemente trato de reflejar las cosas como las siento, pero sin valoraciones como de profesor, sólo lo más realista posible. Evidentemente siendo un ser humano con mi propia cabeza, en mi realidad están implícitas ciertas formas de percibir la vida y de ahí se derivan juicios, pero yo no pretendo dar una cátedra, sino simplemente reflejar mi estado de ánimo, mi forma de sentir.

GR: *¿Y qué me puedes decir de Luz silenciosa?*

CR: En *Stellet licht* básicamente traté de hablar del amor. Hay quien cree (yo mismo lo creí alguna vez) que quería hablar de esa cuestión tan compleja de la legitimidad de dejar de amar o de dejar a alguien que has amado y que aún te ama. Yo creía que esa era la parte discursiva de la película, aunque realmente es mucho más compleja, porque más bien habla de la confusión. Cuando un ser humano está confundido a ese nivel, como Johan, ya ni siquiera sabe qué es lo

que quiere y está completamente perdido. Ha perdido el sentido de la voluntad. Yo creo que el dolor más duro debe ser el perder el sentido de la vida, de la existencia, el placer de vivir, el placer de que despiertas todos los días y por qué las cosas tienen sentido. El segundo dolor más fuerte sería el perder la voluntad, es decir, ya no es la pregunta “¿cómo dejo a mi mujer?”, sino “¿realmente quiero dejarla?: un día siento que sí, otro día siento que no”, o “la quiero dejar, pero sospecho que es sólo mi ego y mi vanidad”, y en ese no saber a dónde ir empieza un proceso de confusión que destruye la esencia de la voluntad. En esa película es de lo que yo quería hablar.

GR: *Los temas que te han interesado hasta ahora son el suicidio, la injusticia y el amor y la confusión...*

CR: Pues sí, y sobre qué voy a hablar en mi siguiente película, pues no lo sé y por eso no te puedo contestar cabalmente eso de qué temas son los que me interesan. Lo que te puedo decir es que me interesa la verdad, la fuerza, cualquier tema: puede ser la guerra, el poder e incluso superficialidades si están vistas desde una perspectiva intensa o profunda, porque lo superficial visto desde lo profundo se vuelve profundo automáticamente, al igual que lo profundo visto superficialmente es superficial. Cualquier tema es bueno, lo que importa es la mirada; importa la forma de ver, más que el objeto visto.

GR: *¿Crees que tu formación de abogado haya influido en tu forma de ver las cosas o en el tratamiento de tus historias?*

CR: No, no creo que directa o consciente haya tenido incidencia alguna. Estoy seguro de que a nivel externo mi formación como abogado sí influye, al igual que haber estudiado trigonometría, álgebra, química, haber hecho deportes y jugar al ajedrez. Todos estos elementos van desarrollando tu cerebro de una forma particular, porque las cosas que haces, la forma en que piensas y todo lo que eres te marcan, obviamente. El ser abogado de profesión nunca me ha marcado en esa forma directa, digamos, a la John Grisham, que era abogado y las novelas que escribe tratan sobre casos de abogados. Tal vez un día haga una

película en la que trate algún asunto de abogados (por la propia película) y seguramente ahí saldrá de forma más directa mi formación de leyes. Te puedo decir que para lo único que me ha servido la abogacía de forma directa y consciente es para hacer contratos, lo que tiene que ver con la distribución nacional e internacional de una película, y todos esos papeleos y formalismos que son muy delicados e insoportables. Para eso sí me ha ayudado bastante.

GR: *¿Existe algo de autobiográfico en alguno de los personajes o secuencias de tus películas?*

CR: Sí. Yo creo que todas las películas son autobiográficas, así como todo lo que uno hace es autobiográfico. Sin embargo, eso no quiere decir necesariamente que uno lo haya vivido tal cual, porque basta con que uno lo haya pensado para que ya se trate de algo autobiográfico. *Japón* trata de un suicida y para mí es autobiográfica porque yo he pensado en cómo sería suicidarse y lo que implicaría hacerlo, es autobiográfica desde el punto de vista de que yo me puse a reflexionar las razones del hombre para suicidarse, lo cual no significa que yo haya querido suicidarme alguna vez. Jamás, ni siquiera lo he contemplado de adolescente. El caso es que en ese sentido sí son autobiográficas algunas vivencias de las películas, e incluso algunos de los personajes que plasmo se parecen a personajes que conozco en la vida real. Todo viene siendo un reflejo de lo que se ha vivido.

GR: *¿Y eso aplicaría también en las películas de fantasía y ciencia ficción?*

CR: Sí. Inclusive si tú haces *The Matrix* o haces una película de explosiones o de carreras de coches, la forma en que habla cualquiera de los personajes, es parte de la visión del director. Yo creo que una película es absolutamente la visión del director, y por ello todo termina por ser autobiográfico.

GR: *Como director: ¿Cuál es tu concepto de la sociedad y cómo lo plasmas?*

CR: Está difícil, porque no soy sociólogo. Lo que creo es que el ser humano se reúne en sociedad por necesidad y ya. Soy individualista, pero no en el sentido

de que no crea en la solidaridad (de hecho creo que esa es la única forma en la que el ser humano puede sobrevivir), sino que el ser humano nace para autorrealizarse, y la sociedad es un instrumento para ello. Por eso la sociedad siempre está al servicio del hombre, y éste nunca está al servicio de la sociedad más que en la medida de su voluntad (pero jamás en la medida de la autorregulación, ni mucho menos del Estado).

GR: *¿Y tu concepto de la religión?*

CR: La religión es otra necesidad humana. No todos los hombres la tienen, pero todos los grupos humanos la han tenido a lo largo de la historia. Supongo que es una forma que responde primeramente al instinto, y a preocupaciones esenciales de saber si algo o alguien me protege, de saber qué hago en este mundo, si tiene sentido la vida, si voy a desaparecer cuando muera o voy a trascender, etcétera. El ser humano siempre ha querido responder a esas cosas y la manera más eficaz y tal vez más fácil de despejar esas dudas, es a través de la religión. No todos los hombres se reúnen en religión, insisto, pero tradicionalmente la mayoría lo hace para poder darle sentido a su vida y no zurrarse de miedo. Esa es la religión, y todas las religiones son similares en ese sentido; afortunadamente algunas son hermosas y tienen unos preceptos que casi siempre llegan a la autorrealización. Claro que hay otras que, aunque esencialmente también son maravillosas, se han convertido en lamentables, como el caso del catolicismo, que es una religión bella pero que hace detestarla como organización por la manipulación y todo lo que conlleva detrás. Reconozco a la religión como necesaria para el ser humano y agradezco que existan algunas como el taoísmo o el budismo, e incluso ciertas partes del misticismo cristiano, protestante. Lo mejor del catolicismo es el arte que ha dejado. No cabe duda de que la religión ha sido un motor de la vida para bien y para mal (quizás más para mal que para bien).

GR: *¿Y tú profesas alguna religión?*

CR: Particularmente yo no necesito la religión. Eso no quiere decir que no sienta miedo o que ya tenga todo resuelto, pero lo que yo no necesito es una religión organizada. Lo que necesito es mi propia búsqueda, y siempre trato de tomar de donde puedo en aras de lo que necesito.

GR: *Pasemos a otro concepto: el cuerpo humano. En tus primeras dos películas muestras sin tapujos a los cuerpos desnudos, los genitales, a gente que no es estéticamente bella, ¿por qué lo haces?*

CR: Porque hacen falta para las películas en concreto. Muchas cosas las manifestamos no sólo con nuestras acciones inconscientes, sino directamente con nuestra forma de estar constituidos físicamente. Nuestro cuerpo per sé, sin estar en movimiento, dice cosas, y hay que ver esas cosas en la sexualidad. No es que tenga que mostrar los cuerpos a veces porque son escandalosos o por un afán de vender, como varios tontos (perdón por la palabra, pero eso es lo que pienso) han dicho de *Batalla en el cielo*. Por ejemplo, la crítica que dijo que mostré los cuerpos y el sexo para escandalizar. Yo creo que los cuerpos dicen cosas, y la forma en que uno tiene relaciones sexuales, puede ser relevante en un momento dado. Por ejemplo, en el caso de *Japón*, la acción sexual, o mejor dicho, la forma en que tienen sexo la mujer y el hombre, resulta ser fundamental. De hecho a partir de ahí es cuando el hombre se derrumba y deja de ser un arrogante, y es ahí donde aprende su lección. En *Batalla en el cielo* también era importantísimo para mí, porque esas formas dicen muchas de las cosas que yo quería transmitir. En cambio, en *Luz silenciosa*, era importante en otro sentido: desde el de punto de vista narrativo.

GR: *Era suficiente con sugerirlo.*

CR: Así es, bastaba con sugerirlo; no fue necesario mostrar desnudo alguno. En esta película no importaba cómo se hacía ni ocurría tampoco algo trascendental en la forma de hacerlo, lo único era que hacían el amor. Pero cuidado, eso de que en el cine siempre es mejor sugerir que mostrar, es una verdadera tontería,

puesto que hay que mostrar lo que hay que mostrar y hay que sugerir lo que hay que sugerir, simplemente. No puede haber una regla global. Cuando realmente era necesario sugerir narrativamente, sólo lo hice así. Si fuera importante desde un punto de vista más allá del narrativo, digamos, desde el punto de vista de la acción, lo hubiera mostrado. Por ejemplo, si tienes una conversación en una película, pues no la sugieres, tienes que filmarla porque es esencial. Las relaciones sexuales que he filmado, para mí son esenciales porque pasan cosas, y por eso las mostré como las mostré.

GR: *Otro elemento presente en tus películas, es el hecho de que tus protagonistas siempre han sido hombres...*

CR: Sí, pero así como hay hombres, también hay mujeres. No lo había pensado, pero supongo que como yo soy hombre y mis películas son muy personales resultan ser varones los personajes. La verdad me costaría mucho trabajo hacer un personaje principal o inductor que fuera mujer. No sabría ni por dónde empezar.

GR: *A las mujeres les dejas un rol más bien de catarsis para los protagonistas masculinos. Sucede así con la anciana en Japón, con lo que llega a significar Ana para Marcos en Batalla en el cielo y con las mujeres de Johan en Stellet licht.*

CR: Sí, exacto. Eso nunca lo había pensado y no lo he deseado conscientemente así. Insisto en que al ser tan personales mis películas, pues parten de mí mismo, y al ser yo un hombre, las mujeres juegan un papel catártico en mi vida como en la mayoría de los hombres. Me salen de esa forma sin pensarlo, porque no trato de programarlo. Lo hago instintivamente y así es como han salido.

GR: *Tus personajes principales también parecen estar en una búsqueda de sí mismos, y los presentas con lo que al parecer es una frustración profunda,*

pero pareciera que terminan peor de lo que empezaron, es decir, más frustrados...

CR: *(Ríe)* Yo no creo que terminen peor. Yo creo que mis personajes siempre terminan mejor de lo que empezaron. En *Japón*, por ejemplo, el hombre termina dejando a un lado su arrogancia y su idea de suicidarse, para transformarlo simple y sencillamente en aceptación de la vida, en amor, en darse cuenta de que la vida es un regalo increíble.

GR: *En una toma de conciencia...*

CR: Sí, porque él quizás estaba siendo un poco arrogante al pensar “ah, yo ya me voy a suicidar porque no me gusta la vida”. No sé si coincidas en ese punto de vista, porque para mí sí terminan mejor. Marcos es la excepción, porque él lamentablemente no puede resolver en la Tierra su conflicto.

GR: *De tus tres personajes principales, ¿Marcos es el único que termina mal?*

CR: Sí. Efectivamente en *Batalla en el cielo* ya no queda esperanza alguna en la Tierra, porque todos se mueren; y como ocurre tantas veces en la vida, la gente termina por morir de mala manera. Ahí la esperanza, en mi opinión, queda en otra parte, y está en el mundo al que pasan al final en el que Ana por fin le sonríe a Marcos. Esa película que mucha gente me ha dicho que no entiende, para mí es profundamente llena de fe; evidentemente no es optimista, pero creo que sí está llena de luz. La vida no siempre sale bien en la Tierra, y sólo los infantiles piensan que siempre tiene que acabar bien. Yo soy esencialmente un realista. Lo que quise decir con *Batalla en el cielo*, es que a veces, no siempre, la esperanza está más allá, y que aunque las cosas salgan mal aquí, quizás encontremos algo de luz en otra parte. Eso es maravilloso. En el caso concreto de esa historia, no pudo haber luz aquí entre nosotros, en el mundo terrenal, y entonces la luz está más allá. Eso es lo que me parece más hermoso de *Batalla en el cielo*, me encanta y yo creo que es de mis películas favoritas. Quizá mi favorita.

GR: *¿Crees que exista una toma de conciencia en tus demás personajes principales?*

CR: A veces sí y a veces no. En *Japón* te digo que sí la hubo, y bastante. En *Batalla en el cielo*, por lo menos la hubo a nivel inconsciente. Para mí ese nivel inconsciente es sumamente importante, porque, como bien decía Jung, la conciencia es sólo un corcho de vino flotando en el mar de la inconciencia, y quizás Marcos no racionaliza pero sí logra un avance. Johan, en *Luz silenciosa*, al final también logra una salida que no sé si es realista, mística o imaginaria, pero queda claro que también es una toma de conciencia. No me importa a mí si las cosas se hacen concientes o no, sino el hecho de que la salida sea intrínseca a la vida, a la existencia; eso es lo que siempre he tratado de manifestar.

GR: *La muerte es otro elemento muy presente en tus tres películas, e incluso desde *Adulto*, tu primer cortometraje, que tuve la fortuna de ver, el personaje principal está en un ataúd y en medio de un conflicto existencial...*

CR: Sí, si es cierto.

GR: *¿Para ti qué representa la muerte?*

CR: Para mí la muerte no representa más que la ausencia de vida. La muerte es la muerte y ya. Pueden pasar cosas o no, pero simplemente acaban muriendo los personajes. Sucede que yo soy una persona a la que siempre le ha interesado la vida, y me hago preguntas como de por qué estamos aquí y algunas otras por el estilo; incluso me acuerdo que desde niño le decía a mi mamá que no me quería morir. Si piensas mucho en la vida, necesariamente tienes que pensar en la muerte. Son conceptos contradictorios y complementarios. Creo que sólo puedes hablar de la vida si hablas de la muerte, y si las concibes como la luz y la oscuridad. En este sentido, como me interesa mucho hablar de la vida, evidentemente tengo que hablar de la muerte en mis películas, e insisto en que eso es algo que yo no planifico y que simple y sencillamente ocurre. Efectivamente en todas ellas resulta que hay muerte.

GR: *Curiosamente, quien muere en tus tres películas, son las mujeres...*

CR: Pues sí, siempre ha sido la mujer, pero bueno, Marcos también muere. En *Japón* muere la anciana, en *Batalla en el cielo* Ana y Marcos y en la tercera la mujer de Johan; pero revive, ¿no?

GR: *Sí...*

CR: Ahí está, entonces sí me interesa la muerte pero sólo en la medida en que me interesa la vida. Me interesa en forma conceptual.

GR: *La familia aparece siempre un tanto dispersa en los tres filmes, y aunque, por ejemplo, Marcos y Johan tienen hijos, parece que su rol se limita a una cuestión meramente ilustrativa o hasta parecieran parte inerte del paisaje...*

CR: Sí, nunca lo había pensado, pero es cierto.

GR: *¿Qué representa la familia en tus películas?*

CR: Pues mira, vengo de una pareja que ha funcionado muy bien, que ha conformado una buena familia; mis padres nunca han tenido problemas tan graves como para pensar en divorciarse, y la mayoría de mis familiares tampoco. He tenido la suerte de tener una familia hermosa, y aún así nunca me ha gustado la idea de que la familia sea el pilar de la sociedad. Me parece que eso limita mucho al hombre, y que las preocupaciones reales, así como la forma en que uno evoluciona como ser humano es en solitario; nunca acompañado de la familia. La familia muchas veces tiene un efecto de reducir la necesidad de crecimiento en el ser humano, es una forma de confort muy poderosa. La familia por lo visto no figura entre las preocupaciones reales de la vida que plasmo en mi cine. Es más: como te dije antes, ni lo había pensado. Finalmente es cierto que en mis películas la familia queda a un lado.

GR: *Sí, de hecho tus personajes en su absoluta individualidad transmiten la soledad en la que viven...*

CR: Sí. Aunque yo no soy un solitario, estoy completamente consciente de que estamos solos en el mundo y de que los tragos más importantes de tu vida te los tragas solo. Esencialmente mis películas hablan sobre asuntos metafísicos o dolores trascendentales, y esos se afrontan en soledad. Eso se nota en la película, porque los personajes afrontan solos sus problemas.

GR: *Hay lazos que unen a los personajes, pero dichos vínculos no parecen ser amor. ¿Qué será entonces lo que une a Ferretis con la anciana, a Marcos con Ana y a Johan con su mujer? ¿Será acaso compasión?*

CR: Yo creo que sí es amor, y de hecho pienso que la compasión es una forma de amor. Pienso que cualquier acto positivo es amor, llámese compasión, piedad, generosidad, comprensión, escucha, identificación, solidaridad. Todos son formas de amor, al menos en mi opinión. Es muy difícil juzgar si algo es o no amor. La idea del amor romántico en el sentido medieval o renacentista, por ahí del siglo XII, el amor tipo Tristán e Isolda, el enamoramiento, efectivamente es un tema que no me interesó demasiado hasta mi tercera película, en donde lo trato tangencialmente porque creo que es de lo que sufre Johan. Pero yo sí creo que hay amor, aunque no sea la forma de amor más ordinaria, pero creo que Ascensión se entrega por amor en *Japón*, creo que las dos mujeres aman a Johan y él las ama también, e incluso Ana en el fondo siente amor de alguna manera por Marcos. En Marcos mismo y en su mujer hay ciertas formas de amor que quizás son más de compañeros, pues han estado casados ya varios años. El amor tiene miles de caras y facetas, no es el de las telenovelas nada más.

GR: *En tus dos primeras películas está presente la violencia, ¿cómo te interesa mostrarla?*

CR: No me interesa tanto, realmente. La violencia me interesa como uno de los fenómenos esenciales del ser humano, que están en todas partes. Hablando de *Japón*, creo que en el campo mexicano, en un momento dado, sí puede haber violencia, y esa es una reacción muy natural. De hecho los campesinos que

salen cuando van a derrumbar la troje de la anciana, se empezaron a calentar muchísimo en la vida real en el momento de filmar la escena, y es debido a que la violencia está innata en las personas y en cualquier momento puede salir. Cuando el ser humano no es avanzado, siempre sale. En *Batalla en el cielo* teníamos una película de confusión, donde hay una crisis moral grave, donde la gente no sabe lo que está haciendo. Si la gente no se limita para secuestrar, por qué va a limitarse para ser violenta. Me parece natural que esté esa violencia ahí, y no me interesa la violencia por sí misma, sino como uno más de los elementos obvios y naturales para la película. En general sí te puedo decir que es increíble que el ser humano no deja de recurrir a la violencia: surge en las relaciones internacionales, en las personales, en los partidos de fútbol, en fin, en cientos de cosas. Parece ser que no logramos dominar o domar a la bestia que llevamos dentro. Es muy triste.

GR: *¿En tu cine qué predomina: lo social, lo político o lo existencial?*

CR: No sé, la verdad. Yo sólo puedo hacer un análisis de lo que soy y de lo que siento, pero no te puedo hacer un autoanálisis de resultados. Ese lo tendrías que hacer tú: ¿qué crees tú que predomina en mis películas?

GR: *Yo creo que lo existencial.*

CR: Es correcto, está muy bien.

GR: *¿Tu intención es plasmar la parte mística de la vida?*

CR: Realmente no. Supongo que mi visión del mundo o de la existencia, contiene ciertos elementos que algunos llaman místicos. Como te dije antes, a mí no me interesa la religión per sé, pero sí me interesa un camino, es decir, si es que hay salvación o si la vida en sí ya es una salvación, o incluso saber si desaparecemos y hasta entonces la encontramos. En ese sentido tengo mi visión, y otro ejemplo de ello sería que yo siento que las cosas tienen una inmanencia, una presencia trascendente...

GR: *Un alma...*

CR: Exactamente.

GR: *¿Crees que todas las cosas tengan alma? ¿Hasta cosas como un lápiz, un televisor...?*

CR: Sí, todo. Yo creo que absolutamente todo tiene un alma: el metal, las puertas, las llantas de los coches, en fin, todo. El alma de esas cosas es más integral, más orgánica y no se puede destruir, no es como el alma de un ser vivo. Así es como siento el mundo y probablemente eso traspasa a la película. Cabe destacar que cuando fui a filmar a Chihuahua, nunca pensé “vamos a filmar esta película en forma mística” o “¿cómo filmamos esto de una forma elevada?”; simple y sencillamente lo filmo como lo veo: quiero que salga ese árbol de enfrente, le pongo la cámara delante y que quede como tenga que quedar; si después resulta que hay algo místico o potente, se debe simplemente a que el objeto está cargado de energía, y no a mi mirada.

Uno de los elementos esenciales en el cine de autor es el estilo cinematográfico, justo en él resulta posible identificar la personalidad del director así como la perspectiva desde la cual debe ser vista y reflexionada una película. Su sello distintivo como cineasta y/o persona se hace presente en todas las decisiones que se toman antes, durante y después del rodaje (desde la elección del tema, personajes, lugares, situaciones, tono y lenguaje narrativos), con las que quedan plasmadas, incluso de modo inconsciente, su forma de ser, de pensar y de percibir la vida con su entorno.

La profunda necesidad de expresión del autor lo lleva a cuestionarse, más allá del contenido del filme, la manera en que éste debe ser construido audiovisualmente para asegurarse de darle el sentido deseado. Para dicho



objetivo se vale de la organización simbólica del tiempo y el espacio, la estética y el montaje, éste último como elemento clave en la subjetividad del cineasta, el cual se emplea más de modo asociativo entre escenas.



Al respecto, Mario Pezzella, hace una breve y sencilla distinción entre lo que él llama cine espectáculo y cine-crítico expresivo. Este último podría tomarse como el equivalente a lo que entendemos aquí como cine de autor: El cine-crítico expresivo “...muestra el <ser en el tiempo> del



espacio, su hacerse y deshacerse en cada momento, su permanencia, continuamente dislocada por el



cambio: el espacio en continua metamorfosis en el tiempo... los valores espaciales, como en la realidad, están unidos indisolublemente a su valor



temporal...En el cine-espectáculo el efecto de la realidad se resuelve de modo contrario. El espacio no está revestido de manera evidente por el cambio, sino que aparece lo más estático y tranquilizador posible, un puro cuadro de referencia donde se desarrollan los acontecimientos.”³⁷

³⁷ Mario, Pezzella. *Estética del cine*. España, La balsa de la Medusa, Antonio Machado Libros, 2004, p. 90.



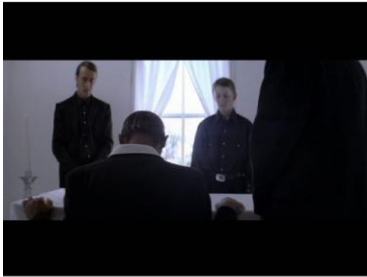
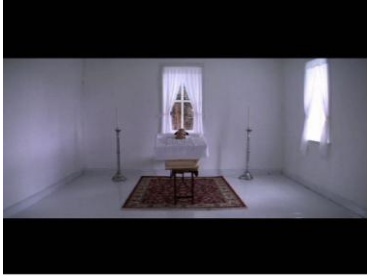
O como la diferenciación que hace Pasolini entre cine narrativo y cine poético, “...allí donde el componente propiamente visual adquiere un papel decisivo en la representación. Si en el primero domina la ilusión de una reproducción neutral de la realidad objetiva, en el segundo asistimos a la irrupción explícita de un punto de vista subjetivo en la composición las imágenes. Gracias a la <subjetividad libre indirecta>, el director muestra abiertamente su propio universo mental y psíquico.”³⁸

Como vemos, para un autor todos los elementos que conforman una puesta en escena, más allá de su significado literal inmediato, están cargados de cierta emocionalidad, de un sentido adicional que proviene de sus profundas intenciones narrativas, y que a la larga definirá su particular estilo de hacer cine.

El cine de autor deviene como el discurrir de dos filmes a la par, la historia que se distingue a simple vista, y otra, una historia compleja, acompañada de alusiones, la cual nos presenta un particular universo mental que trata de hacerse comprender, el

del autor.

³⁸ *Ídem.* p. 96.



Por tanto, para el espectador también resulta un reto y una obligación la lectura entre líneas de la imagen, la interpretación de lo que ve y escucha en pantalla, para develar a través de los personajes la mirada al mundo del director así como el modo en que éste se cuestiona lo que sucede en él; contrario a la experiencia del público del llamado cine comercial, cuyas exigencias receptoras son mínimas, pues éste no requiere realizar una interpretación más allá de lo que percibe en la sala. Es así como el filme autorial se convierte en una visión personal del universo que el director comparte con su público, es en sí una invitación a la reflexión sobre la vida.

CAPÍTULO 8. EL AUTOR Y ESCUDRIÑO INTELECTUAL

GR: *¿Te consideras un cineasta de autor?*

CR: Sí. Y no es que me considere: es que soy. Lo digo sin pretensión alguna, simplemente sucede que mi objetivo con mis películas no es venderlas, y por lo tanto mi cine es de autor. Yo creo que sólo hay esas dos formas.

GR: *¿Por qué crees que se haga tan poco cine de autor actualmente en nuestro país?*

CR: En México y en todo el mundo. Porque el dinero es el objetivo número uno de la gran mayoría de la gente.

GR: *¿Qué tendría que pasar para que más gente viera este tipo de cine?*

CR: Hay un avance aparentemente irreversible hacia la stupidización, hacia la masificación y hacia el consumo insensato. Supongo que hasta que haya una revolución cultural mundial que trascienda, eso se revertirá. No sé si se pueda hacer gran cosa, pero creo que el Estado Mexicano puede fomentar más las salas de arte y ensayo, los circuitos culturales; aunque ya lo hace en cierta medida, pero sé que lo puede hacer más. Redundaría en beneficios para todos.

GR: *A menudo los estudiosos del cine y la crítica catalogan las películas en géneros: “Se trata de un western” o “una de terror”, por ejemplo. ¿Crees que tus películas pertenezcan a algún género cinematográfico?*

CR: No, a ninguno. Ni siquiera entiendo qué son los géneros, y no me interesa en lo absoluto.

GR: *Entonces cuando hablas de cine de autor, ¿a qué te refieres?*

CR: Pues yo creo que es el que se opone al cine comercial, al que tiene por objetivo venderse lo más caro posible al mayor número de personas. El objetivo fundamental del cine de autor, en todo caso, sería el lograr una forma de expresión, o alguna idea que no sea necesariamente la del comercio.

GR: *¿Te consideras un cineasta anticomercial?*

CR: No, el comercio está bien también si es ese tu objetivo. Hasta me gustaría ser un poco más comercial y ganar dinero, pero yo no hago las cosas para eso. Si gano dinero en base a lo que hago, pues qué bueno, pero también soy realista y sé que las películas cuestan dinero; vivir cuesta dinero; aunque no mucho, realmente. Eso de decir “tengo que hacerlo para sobrevivir” me parece una farsa, una especie de excusa de los débiles. Ahí tienes por ejemplo a los tipos que hacen publicidad y ganan no sé cuántos millones y andan en sus camionetas 4x4 y te dicen “pues de algo hay que comer”. El ser humano no se muere de hambre por no tener millones, siempre hay modo de subsistir, lo que pasa es que al no tener muchos bienes mucha gente no se siente aceptada. Pero al margen de eso, sí necesito algo de dinero, como para comprar mejores computadoras, música que me gusta, etcétera. Esa sería otra de las razones, además de compartir, por las que sí me interesa que mi cine se vea y que funcione comercialmente, pero eso sí: que quede claro que el objetivo no es preponderantemente vender, sino desahogar una función interior. Yo no creo que Van Gogh se considerara un pintor anticomercial, puesto que lo que más quería era vender sus cuadros, aunque su necesidad interior no fuera esa. O tal vez su objetivo sí era primordialmente comercial, pero era tan fuerte su necesidad interior que superaba cualquier otra cosa, y entonces no podía pintar dibujitos tontos para venderlos; él tenía que pintar lo que necesitaba.

GR: *¿Consideras que la crítica es necesaria en el cine?*

CR: No creo que sea necesaria. Hubo pinturas rupestres fantásticas, que hoy en día siguen ahí, y no había críticos. El arte y la creación humana existen per sé, pero obviamente la crítica sí ayuda. Creo que todo esto de la crítica es importante en el sentido de fomentar el pensamiento y el juicio sobre las cosas, y eso es siempre positivo.

GR: *¿Cuál es tu relación con la crítica?*

CR: Con unos críticos es buena, con unos es mala. No tengo ninguna relación en particular con la crítica. Incluso algunos críticos los conozco como seres humanos y me caen de lujo, así como otros me caen muy mal. Estos últimos son los menos, de hecho es sólo uno.

GR: *¿Se puede saber quién?*

CR: Pues es un tipo argentino que se llama Quintín³⁹, y me cae pésimo porque es un difamador y un patán. Sin embargo, en general me llevo bien con todos los demás críticos que conozco. Creo que hacen su trabajo, y muchas veces te alaban, y otras veces te atacan, pero he aprendido que hay que agradecer el hecho de que se preocupen de escribir sobre las películas; así sea negativamente. Muchas veces te quieren ayudar, como recuerdo el día que empezó Cannes, en 2005, que *Liberación*⁴⁰ puso en primera plana “Ya tenemos nuestra Palma de Oro”, y me contaron que Kusturica⁴¹ inmediatamente dijo “Yo no le voy a dar el premio a Liberación”. Muchas veces también te quieren hacer daño y te insultan y todo, y hay quien te defiende más fuerte y ese suele ser el ciclo. He aprendido que esas son cosas que están más allá de mí, y al no tener ninguna incidencia sobre ellas, dejo que sigan su curso.

GR: *¿Te consideras un cineasta provocador como afirman algunos críticos?*

CR: Depende. Si te refieres a provocador en el sentido de incitar pensamientos, ideas o sentimientos, yo creo que sí. La provocación aplica en varios sentidos. El viento, por ejemplo, es provocador del movimiento en las hojas de los árboles; o tú al decir “Hola”, estás provocando que el otro te diga lo mismo. No me considero provocador en el sentido despectivo, del que es sensacionalista, como alguien que hace un ruido sin fondo nada más para llamar la atención. Habrá quien me considere así, pero yo no. Pienso que lo que hago tiene un sentido interno, que muchos presienten y sienten, y que muchos otros no.

³⁹ Eduardo Antón, se hace llamar “Quintín el Criticón”.

⁴⁰ *Liberación (Libération)*, diario francés.

⁴¹ Emir Kusturica fue el Presidente del Jurado del Festival de Cannes 2005.

GR: *¿Te ha afectado de algún modo la censura?*

CR: Nunca he tenido censura, ni autocensura. Sólo hubo un detalle en *Batalla en el cielo* (que es muy personal), que tuvo que ver con una sensación de protección a algunos de los protagonistas, y fue de última hora. Es una decisión aceptada que no tiene nada que ver con censura. Se trataba de proteger la intimidad, y tuve que hacerlo. Fuera de eso, nunca he sentido censura alguna por parte del Estado Mexicano, ni de la sociedad. La autocensura, como has visto en mis películas en general, no me hace demasiado daño.

GR: *Se habló alguna vez de intentos de censurarte por parte de Instituciones Culturales Oficiales.*

CR: No, para nada. Sólo eso que apareció en *Batalla en el cielo* como una nubecita en los genitales, en la versión de cine (ni siquiera en la de video) y fue porque cuando salió al cine cambié de opinión por una cuestión de proteger la intimidad de los actores.

GR: *Algunos críticos dicen que tu cine se parece más al europeo que al latinoamericano.*

CR: Es curioso, porque eso dice la crítica de aquí. Los europeos, en cambio, dicen que es un cine mexicanísimo. Pues para empezar yo creo que el arte es universal. No tiene ninguna importancia a qué se parecen las películas o de qué nacionalidad son los autores. Su trascendencia puede ser psicológica, antropológica, sociológica, etcétera, pero no del arte por sí mismo. A nadie le importa si Picasso era español o francés, o si pintaba sus cuadros en tal o cual país. Resultaba evidente que era occidental, y eso podría ser relevante para entender sus obras, pero yo no comparto esa obsesión anecdótica de decir “ah, este cuadro lo pinto Picasso en Londres”, o “este otro lo pintó Gauguin en Tahití”; ese tipo de cosas salen sobrando, porque lo que cuenta es que es un cuadro de Gauguin, y ya. En el cine yo creo que es lo mismo, pero aquí viene otra de las cosas que no entiendo, la clase como de obsesión de que si parece europeo, siendo que el cine hecho en Europa es de lo más diverso del mundo:

no entiendo qué pueda tener en común Luis García Berlanga con Lars Von Trier o con Rossellini, y al mismo tiempo qué tenga que ver aquí Nelson Pereira Dos Santos con el “Indio” Fernández o Lisandro Alonso. Me parece que, cuando te ubicas necesariamente en una tradición, generalmente no estás siendo personal ni puro, y a mí el cine que me interesa es el que es, precisamente, puro y directo. Mi cine es el de un ser humano que es mexicano, y los europeos, como te digo, escriben que se le nota ese aire muy mexicano y que ahí están las raíces de la muerte; todo depende del cristal con que se mire. Yo soy mexicano y no necesito pensar en mi nacionalidad para crear algo, porque a fin de cuentas todo lo que haga será resultado siempre de lo que soy, y saldrá de manera inconsciente como un subproducto, no tengo que pensar en ello. De todos modos, esas observaciones están interesantes.

GR: *Otros críticos han hablado de una fusión entre lo documental y la ficción dentro de tus películas. ¿Estás de acuerdo en eso?*

CR: No. Es también un subproducto del método del que te he hablado: si tú partes de que lo que te interesa son locaciones reales y gente, también digamos real (que no va a representar cosas), pues automáticamente el resultado es que hay un sentimiento que se da en forma de ficción, pero con fondo de documental, con un fondo tomado de la vida misma. Hay muchísimas ficciones que son reales y muchísimos documentales que son súper falsos.

GR: *Hubo alguien que incluso se atrevió a decir que tus películas eran una especie de falsos documentales...*

CR: ¡No, no, no! ¿Cómo es posible? Es otra cosa. Al hablar de documentales súper falsos yo estoy hablando de los que pretenden ser reales, pero los personajes están dirigidos, hay tendencias, todo es una patraña. Mientras que el falso documental es la forma que pretende emplear el lenguaje del documental, pero que en realidad todo se trata de una puesta en escena y se concibe entonces como ficción. No digo que el documental sea más verdadero o más real que la ficción, aunque bueno, sí hay una forma de documental y una forma de ficción.

GR: *Entonces tus películas ¿qué son?*

CR: Yo diría que mis películas tienen forma de ficción y contenido esencialmente documental. Esencialmente, no absolutamente. Pero aclaro, el falso documental es otra cosa.

GR: *Hay directores a quienes la crítica reconoce más por su imagen, y hay otros que han destacado por ser geniales dirigiendo actores. ¿Tú cuál consideras que es tu fuerte?*

CR: Yo creo que todo es lo mismo. Y los que sólo son buenos para una cosa u otra, entonces no son buenos cineastas. No sé. Para mí, como te dije, es como la música, es como si le preguntaras a un compositor “tú te has distinguido por componer muy bien las cuerdas y los chelos en las sinfonías, pero hay otro que se distingue mucho por usar muy bien las percusiones”. Me imagino que te dirá “qué lástima, a mí me gustaría hacer todo bien”. Los que son muy buenos para la imagen y malos para los actores, son malos directores y viceversa.

GR: *No me refiero a que hagan bien una de estas cosas y mal otra, sino que, al igual que en la música, siempre hay cosas que son tus puntos fuertes y te reconocen por ello. En este caso, por ejemplo, Ripstein es un estupendo director de actores; y Peter Greenaway o Brian de Palma se lucen mucho en la imagen...*

CR: El cine es todo, todo lo que haces, todo lo que escuchas, incluidos los subtítulos, incluidos los créditos; todos esos son matices de expresión, y formas de perfección. Un buen director tiene que ser bueno para todo. Se suele creer que hacer películas es dirigir actores muy emocionantemente como en el teatro, pero para mí no necesariamente eso es el cine. Para mí un buen director hace todo bien, pero no hay que confundirnos en qué es bien, en que dirigir a los actores muy bien es hacerlos actuar como en el teatro. Eso para mí no es lo mejor.

GR: *En un ensayo que leí sobre tu trabajo, escrito por un crítico mexicano, te tildaban de ser el consentido de Cannes y algunos otros festivales. ¿Sí es cierto eso?*

CR: No, hombre. Los que dicen eso no tienen ni idea de cómo funciona el mundo, y mucho menos Cannes. Son unos traumatizados. Nadie es consentido de nada, y lo único que puede haber es que si haces buenas películas (según su gusto y su forma muy particular de ver el cine), te toman. Si haces películas malas o que simplemente a ellos no les gustan, pues te dejan. Ho chu sieng dizque es consentido y no sé qué, y le fue mal con su última película; simplemente no les gustó y lo mandaron al carajo. Es así de fácil. Te toman o te dejan según su propia conveniencia.

GR: *¿Qué significan para ti los premios que has recibido?*

CR: Son reconocimientos externos, públicos, y por lo tanto los agradezco mucho. Por supuesto no son constitutivos de ninguna marca de calidad real, pero le agradezco mucho a toda la gente que me los ha dado. El hecho de hacerlo públicamente, lo reconozco y le agradezco muchísimo.

GR: *¿Te gustaría filmar en Hollywood?*

CR: No lo sé, no entra en mis planes momentáneamente. Quizás no me interesa ahora, pero si me dijeran que me pagarían buen dinero y en ese momento lo necesito, a lo mejor lo haría. El dinero es un aspecto importante en ciertos momentos. No le diría que no a Hollywood si es una fuente de dinero en un momento dado, pero ese, en principio, no es mi trabajo.

GR: *¿Y tú sí vives de tus películas?*

CR: Sí. Es una suerte. Si puedes vivir de tus películas, si haces las cosas bien y haces un esquema realista y viable en función de cuánto cuestan tus películas, cómo las vendes, cómo las organizas, y si creas un sistema inteligente de qué es lo que tienes que hacer.

GR: *¿Te interesa más el reconocimiento de la crítica o el del público?*

CR: No me interesa el reconocimiento como tal. Lo que me interesa es poder compartir, y tanto los críticos como el público son seres humanos; y con cualquier ser humano con el que pueda compartir me siento contento. Cuando alguien recibe la película me siento satisfecho y feliz, y cuando no sucede así, tampoco me siento frustrado, porque sé que así es la vida y que no siempre puedes comunicar y compartir con todo el mundo. Además, la crítica y el público no son una masa o, mejor dicho, un ente único. Son individuos, y mi trabajo les gustará a algunos del público, a algunos de la crítica y a otros no. Ahí lo que realmente me interesa es tocar algunos seres humanos. Al hablar de crítica o público, me suena como si yo pudiera hacer las cosas con intenciones precisas, como si estuviera haciendo chetos para el sector norteamericano o para la gente de México. Yo no veo así las cosas. Las cosas fluyen desde dentro, tocando a quien se puede y a quien se deja.

En el mundo del cine existe inevitablemente la crítica, esa mirada escudriñadora, que busca ser el puente entre el público y los realizadores para comprender el quehacer filmico; primordialmente (más no de forma única) son profesionales del periodismo cultural y quienes acaban siendo los principales promulgadores de la cultura cinematográfica.

Es así como la crítica nacional ha tratado de formas muy variadas, incluso opuestas, el trabajo del cineasta Carlos Reygadas, algunas tachándolo de “lento, aburrido y pretencioso”; otras, en cambio, le han reconocido positivamente su aportación al cine mexicano, sobre todo por arriesgarse a hacer filmes distintos a los que el espectador está acostumbrado a ver desde hace ya varios años, sin importarle la falta de apoyo por parte de las instituciones culturales y financieras del país ni las escasas entradas de



dinero en taquilla. Aunado a los plausibles logros alcanzados por sus películas durante prestigiosos festivales de cine dentro y fuera de México, en tan poco tiempo y con su aún breve filmografía. Este hecho nos hace pensar que sin duda nos encontramos frente a un séptimo arte joven, fresco, que vale la pena apreciar.

*Al respecto, el crítico mexicano de cine, Carlos Bonfil comenta lo siguiente en el suplemento cultural del diario La Jornada, con motivo del estreno de la ópera prima de Carlos Reygadas, *Japón*:*

“...es una revelación artística con escasos antecedentes en la cinematografía mexicana. Una fuerte ruptura con la manera en que se conciben la realización filmica nacional y sus fórmulas narrativas. Una experiencia de autor en un medio donde a menudo los distribuidores y exhibidores deciden de antemano la orientación y suerte del trabajo de los cineastas... Sorprende la manera de narrar del cineasta, la depuración de su lenguaje visual, cercano a su inspiración reconocida, Tarkovsky... Sonido, imagen, movimientos de

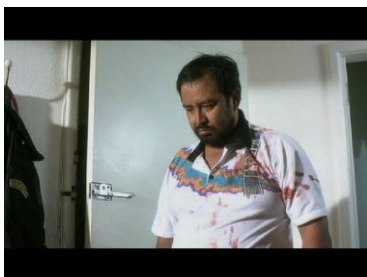
cámara; lo esencial en el arsenal narrativo de Reygadas no es la anécdota contada, ni los pormenores de la trama, sino las atmósferas que rodean a los personajes, las emociones que se desprenden de actores no profesionales que



a diario se involucran en la aventura del cineasta... Es sin duda estimulante percibir una creciente acogida en México a las exploraciones estéticas de jóvenes cineastas, distanciados del cálculo comercial o del imperativo del entretenimiento - cineastas que arriesgan todo ante el desdén burocrático que se niega a apoyar sus trabajos... A la ausencia de reconocimiento en taquilla la compensa generosamente el aliento de sus nuevos espectadores. Estas cintas no son, ni podrían ser, comerciales, y sus directores lo saben desde el primer momento. Pero si a algo aspira y apuesta este cine... es a encontrar un público receptivo e inteligente, dispuesto a reconocer en la búsqueda artística una inquietud familiar, acaso propia, y a defenderla. La película de Reygadas es una magnífica revelación en un cine mexicano tan ayuno de sorpresas.”⁴²

Por su parte, Jorge Ayala Blanco, también crítico y estudioso del cine, ve con buenos ojos la aparición de esta propuesta filmica, en medio de una industria prácticamente nula, puesto que tal situación le otorga un valor adicional. En una entrevista que le otorgó a la revista Cinesigno, comenta:

⁴² Carlos, Bonfil. “Japón”, en <http://www.jornada.unam.mx/2003/04/06/04aa1cul.php?origen=opinion.html>, consultado el 30 de enero de 2011.



“...se ha desarrollado un microcine de avanzada que, a mi juicio, constituye lo más valioso de esta década. Yo no me hubiera imaginado nunca que en México, donde la industria está devastada, surgieran monstruos como Carlos Reygadas o Amat Escalante, que manejan un nivel asombroso. Lo mismo sucede en lugares tan insospechados como Malasia o Filipinas, donde de repente surgen autores que nadie conoce y terminan haciendo obras maestras. En términos cualitativos, esta década dio un salto enorme con respecto a las anteriores. Ya no vimos un cine determinado por los grandes nombres, sino por el surgimiento de obras mayores realizadas por desconocidos y de manera mínima y marginal.”⁴³

En el mismo tono, el investigador Rafael Aviña reconoce la importancia y el mérito de los filmes reygadianos, como un cine independiente, arriesgado, que sin considerar el bajo presupuesto o el empleo de actores sin experiencia (o más bien, no actores), ha logrado construir en pantalla historias de una fuerte carga emocional. Y pone de ejemplo Batalla en el cielo, cuya puesta en escena las califica como “...imágenes tan agresivas como reflexivas, (capaces) de sacudir al espectador más pasivo y de crear más dudas e interrogantes que

⁴³ Mauricio, González. “La crítica es placer, una charla con Jorge Ayala Blanco”, en <http://elcinesigno.wordpress.com/2011/04/16/la-critica-es-placer-una-charla-con-jorge-ayala-blanco>, consultado el 30 de enero 2011.



propuestas de fondo y forma, pero que sin duda (dejaron) huella profunda en nuestro ámbito cultural.”⁴⁴

Sin embargo, también hay quienes no perciben en estas tres películas ni en las de aquellos directores que han vinculado con Carlos Reygadas, una filmografía trascendente para la producción nacional. Tal es el caso de Gustavo García, otro destacado crítico de cine mexicano, quien tacha al cine de Reygadas como uno más en el ahora llamado cine festivalero, de los años recientes, el cual se caracteriza (según palabras de este crítico) “...por un equipo de filmación reducido, un sistema de producción frecuentemente en cooperativa donde se comparten riesgos financieros por igual, filmación en locaciones, con unos cuantos figurantes (la tendencia a usar no-actores se extiende), historias contemporáneas, argumentos de desolación existencial, violencia urbana, desarraigo... El cine mexicano ha caído en las trampas de su fe: ser premiado en un festival... le compensa su miedo a ser confundido con el imperio, la inexistencia de un público local que les garantice una continuidad en

su obra. Es el cine que domina ya: invisible, prestigioso, inofensivo.”⁴⁵

⁴⁴ AVIÑA, Rafael. “51 mexicanas indispensables”, en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11994>, de abril de 2007.



Más allá de las diversas opiniones, lo cierto es que la obra filmica de Carlos Reygadas, aunque ha tenido éxito en mayor grado al interior de los festivales de cine que en taquilla, sí constituye una opción artística interesante por sus métodos de producción y filmación, así como del resultado apreciado en las salas de cine. En definitiva es un cine que intenta trazar reflexiones, emociones, espiritualidad y autenticidad, en otras palabras, es una búsqueda constante de narrativas y/o lenguajes audiovisuales, que si bien al enfrentarse a un panorama político, social y económico difícil no ha logrado llamar la atención de muchos, sólo de aquellos grupos de intelectuales, artistas y apasionados del arte que buscan siempre las experiencias del alma. A fin de cuentas no se trata de ese cine comercial que está hecho para las masas, estamos hablando de un cine de autor, de ese que busca a quien ama el cine.

CONCLUSIONES

El cine a lo largo de su historia ha constituido una incansable búsqueda de nuevos lenguajes, una experimentación narrativa que le ha llevado a una constante evolución. Varias de sus etapas creativas están marcadas por los avances en el campo de la tecnología audiovisual, como lo es ahora la era digital. Las inventivas en la estructuración del lenguaje van determinando así formas de hacer cine, las cuales pueden o no mantenerse vigentes.

El *cine de autor* es una de las teorías que permiten comprender un determinado quehacer cinematográfico y que se mostró más objetivamente en el movimiento llamado la *Nueva*

⁴⁵Gustavo, García. "Dosier: el cine invisible", en <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2099249>, del 01 de abril de 2011.

ola francesa, la cual surgió a finales de los años 50 y principios de los 60, y es quizás el último movimiento artístico determinante en lo que va de la historia del cine mundial, ya que después de éste no se teorizó más sobre cine, al menos no de manera formal o sobresaliente.

La *política de los autores* se formó inicialmente con el fin de dar reconocimiento al trabajo desarrollado por grandes figuras del cine en aquel entonces, como Alfred Hitchcock, Orson Wells, Fritz Lang, Roberto Rossellini, Jean Renoir, entre otros, cuyos conceptos fueron puestos en práctica por otros directores de la época (incluidos sus creadores), no sólo en Francia sino en otras partes del mundo. Los preceptos del *cine autoral* tuvieron tanto impacto para la filmografía universal que son aún aplicados y discutidos hasta nuestros días.

En el caso de México podemos hablar de varios directores con un estilo fílmico bien definido. Durante el llamado *Nuevo cine mexicano* de los años 70 nacieron figuras mexicanas relevantes, quienes también adoptaron, aunque de modo tardío, parte de los ideales propuestos por *los Cahiers* en Francia, hablamos de Arturo Ripstein (*El Castillo de la pureza*, 1972), Felipe Cazals (*Canoa*, 1975) y Jaime Humberto Hermosillo (*La pasión según Berenice*, 1975), por ejemplo.

A partir de entonces, el cine mexicano ha intentado hallar un lenguaje propio, renovado, el cual le permita destacar y recuperar la industria fuerte que algún día tuvo (*Época de Oro*). Sin embargo, las condiciones políticas y económicas son cada vez menos propicias para que esto suceda. En México la poca inversión en la producción, distribución y exhibición de filmes nacionales, por parte del Estado o la iniciativa privada, ha generado la aparición de un cine independiente, basado en múltiples coproducciones. Cine que también se ha hecho posible gracias al desarrollo y expansión de la tecnología digital, la cual reduce considerablemente costos en la producción.

Es en este contexto donde Carlos Reygadas produce su cine, sirviéndose también del poco control que ahora ejerce el Estado en la cinematografía, permitiéndole tratar temas fuertes y

diversos (suicidio, infidelidad, secuestro, asesinato, sexo, por ejemplo) sin preocuparse por la censura.

Carlos Reygadas se concibe a sí mismo un autor y lo es. Si definimos al *cine de autor* como aquel cine no comercial, de fuertes pretensiones estéticas, el cual se halla inmerso en una búsqueda de nuevas narrativas cinematográficas; exige la supremacía del director en cada una de las fases de la producción, desde el guión hasta la postproducción del filme; además el director determina en función de sus necesidades expresivas las características de la puesta en escena, las cuales serán constantes en cada una de sus obras, pues refleja en ellas su personalidad y visión del mundo, y en última instancia generan por sí solas un estilo fílmico propio reconocible.

En el siguiente cuadro compararemos los puntos que tiene en común el cine de Reygadas con el cine autoral, para probar su condición de autor:

CINE DE AUTOR	CINE DE CARLOS REYGADAS
<ul style="list-style-type: none"> - Búsqueda de formas alternativas para la producción y/o realización de filmes, que incluye un intento de rompimiento con las formas tradicionales del quehacer cinematográfico por medio del sistema de estudios (las grandes compañías de cine). - Permite una participación más activa del director, sobre todo, en las cuestiones creativas del filme como lo es el guión, la realización y el montaje. 	<ul style="list-style-type: none"> - Filma siempre en locaciones con un equipo de trabajo reducido (alrededor de 15 personas), que generalmente han estado presentes en cada uno de sus rodajes. - Es guionista, productor, director y distribuidor de sus filmes.

<p>- Trabaja por lo general con no estrellas, es decir con actores poco o nulamente reconocidos.</p> <p>- Lo que más interesa en el filme es el estilo de la narrativa. La forma alcanza un equilibrio en el nivel de importancia respecto al contenido.</p> <p>- Predomina la realización de películas con temática y conflictos urbanos. Y cuando retoman otros ambientes, parece ser una extensión de lo urbano o un espacio social muy estilizado.</p> <p>- Trata contenidos intimistas, existenciales y reflexivos.</p> <p>- Como producto cultural, sus ambiciones están orientadas más a lo estético que a fines de lucro.</p>	<p>- Preferentemente trabaja con actores no profesionales para todos sus personajes y en todas sus películas. Sus actores rompen con los estándares de belleza comunes en el cine. No recurre a los mismos actores en más de una película.</p> <p>- El ritmo es pausado, resalta el empleo del plano-secuencia, acompañado de suaves movimientos de cámara. Los encuadres son en suma estéticos y el montaje es cronológico.</p> <p>- Una de sus historias, <i>Batalla en el cielo</i>, es una cinta totalmente rodada en la ciudad; mientras que las otras dos, <i>Japón</i> y <i>Luz silenciosa</i>, si bien fueron filmadas en el campo mexicano, las situaciones que plantea en ellas remiten en gran medida a conflictos urbanos, tal vez por la actualidad del contexto en el que se desarrollan.</p> <p>- Sus personajes son hombres atormentados en busca de la expiación, a través del dolor, la espiritualidad, la soledad, el amor, el sexo, la muerte y la redención; como conceptos muy presentes en sus historias.</p> <p>- Ninguna de sus tres películas ha representado un éxito de taquilla, sin embargo sí han contado con el</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	reconocimiento de la academia en festivales prestigiosos de cine.
--	-------------------------------------------------------------------

Como vemos el cine del mexicano Carlos Reygadas cumple con las características propias del concepto de “autor” en la cinematografía. La creación de su estilo filmico particular, de acuerdo a su personalidad y necesidades de expresión, le han llevado a forjar, además de las ya mencionadas, otras particularidades en su método de realización. Por ejemplo, adaptar un formato más práctico de guión en una especie de fusión entre el guión literario y el guión técnico; su negación a realizar un trabajo de diseño de arte en las locaciones, además de maquillaje y vestuario, para mostrar en pantalla mayor realismo; además eleva los paisajes naturales a nivel de personaje con una fuerte presencia en escena hasta en la banda sonora, pues en ella predominan los sonidos de la naturaleza, acompañados de marcados silencios y de música en contadas ocasiones. Cabe mencionar que en sus cintas es plausible la construcción de atmósferas.

Gracias a las entrevistas realizadas a Carlos Reygadas es como pudimos conocer más a fondo su forma particular y polémica de hacer cine. De los diversos caminos para adentrarse al estudio del séptimo arte, la entrevista es indiscutiblemente de las más confiables e indispensables para la obtención de la información y comprensión de ésta. En el caso del cine, resulta riesgoso basar el análisis en críticas, sondeos o notas periodísticas, porque sus contenidos están movidos por la interpretación de terceros.

Para el objetivo de esta tesis la entrevista no sólo constituyó una herramienta de investigación, sino que resultó ser el pilar de nuestro trabajo académico. Así comprendimos que ésta es en suma necesaria en los casos en los cuales no se cuenta con bibliografía extensa o formal, además de que existen ciertos temas que obligan a su realización. Esta tesis ha terminado por con juntar una labor de investigación, análisis y ejercicio periodístico.

BIBLIOGRAFÍA

- Ander-Egg, Ezequiel, *Técnicas de investigación social*. 2ª ed. Buenos Aires, Lumen, 1995.
- Artuch, Leonor, *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona, Paidós, 1995.
- Arias Galicia, L. Fernando, *Metodología de la investigación*. México, Trillas, 2007.
- Arnheim, Rudolf, *El cine como arte*. Barcelona, México, Paidós, 1986.
- Aumont, Jacques; y Marie, Michel; *Análisis del film*. Barcelona, Paidós, 1990.
- Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel; y Vernet, Marc; *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós, 1989.
- Aumont, Jacques, *Las teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona, Paidós, 2004.
- Ayala, Francisco, *El cine arte y espectáculo*. Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias, 1996.
- Ayala Blanco, Jorge, *El cine actual: palabras clave*. México, Océano. 2005.
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano: en la época de oro y después*. México, Grijalbo, 1993.
- Ayala Blanco, Jorge, *La disolvencia del cine mexicano: entre lo popular y lo exquisito*. México, Grijalbo, 1991.
- Ayala Blanco, Jorge, *La eficacia del cine mexicano: entre lo viejo y lo nuevo*. México, Grijalbo, 1994.
- Ayala Blanco, Jorge, *La fugacidad del cine mexicano*. México, Océano, 2001.
- Arias Galicia, L. Fernando, *Metodología de la investigación*, México, Trillas, 2007.

- Barbáchano, Carlos; con la colaboración de Marco Ferreri; *El cine, arte e industria*. España, Salvat Editores, 1973.
- Bazin, André, *¿Qué es el cine?* Madrid, Ediciones Rialp, 1996.
- Benet, Vicente J., *La cultura del cine: introducción a la historia y a la estética del cine*. Barcelona, Paidós, 2004.
- Brodwell, David. *El significado del cine*. España, Paidós, 1989.
- Casetti, Francesco; Di Chio, Federico; *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 2007.
- Casetti, Francesco, *Teorías del cine*. Madrid, Cátedra, 1994.
- Croce, Benedetto, *Estética: como ciencia de la expresión y lingüística general*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1973.
- De Baecque, Antoine (compilador); con la colaboración de Gabrielle Lucantonio; *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona, Paidós, 2004.
- De la Vega Alfaro, Eduardo; y Sánchez Ruiz, Enrique E., *Bye bye Lumiere... Investigación sobre cine en México*. México, Universidad de Guadalajara, 1994.
- De la Vega M., Camilo. “Falacias del cine nacional”, en *UIC. El cine en México. Del glamour a la sobrevivencia*, número 14, año desconocido, octubre-diciembre 2009.
- Foucault, Michel, *¿Qué es un autor?* México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1990.
- Galindo, Alejandro, *Verdad y mentira del cine mexicano*. México, Katún, 1981.

- García Candini, Néstor, *Situación actual y perspectivas de la industria cinematográfica en México y el extranjero*. Guadalajara, Jalisco. Universidad de Guadalajara; en colaboración con el Instituto Mexicano de Cinematografía. 2006.
- García, Gustavo, *Nuevo cine mexicano*. México, Clío. 1997.
- García Tsao, Leonardo. *Felipe Cazals habla sobre su cine*. Guadalajara, Jalisco. Universidad de Guadalajara. Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica. 1994.
- Getino, Octavio, *Cine latinoamericano: Economía y nuevas tecnologías audiovisuales*. Buenos Aires, Colihue, 1995.
- González Mello, Flavio. "...Ya deberíamos contar con estudios de posgrado", en *Cine, toma 5*, México, número 5, año 1, julio – agosto de 2009.
- González Vargas, Carla; con la colaboración de Nelson Carro y Leonardo García Tsao. *Las rutas del cine mexicano contemporáneo*. Conaculta/Imcine y Landucci. 2006.
- Gubern, Román; con la colaboración de Carlos Saura; *Cine contemporáneo*. España, Salvat Editores, 1973.
- Hovald, Patrice G., *El neorrealismo y sus creadores*, Madrid, Ediciones Rialp, 1962.
- Lozoya, Jorge Alberto, *El cine mexicano*. México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2006.
- Metz, Christian, *El significante imaginario*. Barcelona, Paidós, 2001.
- Monsiváis, Carlos, *Rostros del cine mexicano*. México, Américo Arte editores con la colaboración de Conaculta, 1999.
- Naranjo, Rogelio, *Cine independiente ¿hacia dónde?* Cuernavaca, Morelos, Asociación Documentalista de México, La Rana del Sur, 2007.

- Paranaguá, Paulo Antonio, *Arturo Ripstein: le espiral de la identidad*. Madrid, Cátedra, 1997.
- Pezzella, Mario, *Estética del cine*. España, Antonio Machado Libros, 2004.
- Revueltas, José, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. México, UNAM, Departamento de Actividades Cinematográficas. 1965.
- Redford, Robert. *Así de simple: encuentros sobre cine*. Santafé de Bogotá, Escuela Internacional de Cine y TV, 1995.
- Tarkovsky, Andrei, *Esculpir el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. CUEC, UNAM, 1991.
- Truffaut, Francois, *Hitchcock*. Madrid, Ediciones Akal, 1991.

TESIS

- Cárdenas Rentería, Elsa. *El cine experimental en México. Tercer concurso*. México, UNAM, FCPyS (División SUA). Tesis de Licenciatura, 1987, 293 p
- García Paz, José Antonio, *El apoyo del Estado a la cinematografía mexicana durante el periodo 1989-2004, por un cine de calidad*. México, UNAM, FCPyS, Tesis para la Licenciatura, 2000, 251p.
- Landeros Bobadilla, Miguel Ángel, *Cine mexicano, mercado libre y TLC (1995-2000). Crisis, retos, comercialización, supervivencia*. México, UNAM, FCPyS, Tesis para la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, 2004, 245p.
- Muñoz Larroa, Argelia Erandi, *La industria cinematográfica de América del Norte 1992-2006*. México, UNAM, FCPyS, Tesis para la Maestría en Relaciones Internacionales, 2009, 289p.
- Ruíz Ortiz, Baldomero. *El cine de autor: un acercamiento a las ideas sobre la autoría y la dirección cinematográfica*. México, UNAM, FCPyS, Tesina para la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, 2010. 77p.
- Vega Hernández, Georgina, *Cine mexicano de los noventa: Arturo Ripstein, Jorge Fons y Carlos Carrera*. México, UNAM, FCPyS. Tesis para la licenciatura en Ciencias de la Comunicación, 2004. 195p.
- Zamorano Rojas, Alma Delia. *El cine mexicano de fin de siglo: una búsqueda de alternativas (Análisis temático de óperas primas de IMCINE de 1990 a 1997)*. México, UNAM, FCPyS, Tesis de Maestría, 2000, 478 p.

FILMOGRAFÍA BÁSICA

- ***Japón (2002)***

Director y guionista: Carlos Reygadas.

Países: México, Alemania, Holanda y España.

Duración: 136 min.

Producción: Carlos Reygadas, Jaime Romandía.

Fotografía: Diego Martínez Vignatti.

Montaje: Carlos Serrano Azcona, Daniel Melguizo, David Torres.

Música: Arvo Pärt.

- ***Batalla en el cielo (2005)***

Director y guionista: Carlos Reygadas.

País: México, Bélgica, Francia y Alemania.

Duración: 98 min.

Producción: Philippe Bober, Carlos Reygadas, Jaime Romandía, Susanne Marian.

Fotografía: Diego Martínez Vignatti.

Montaje: Benjamín Mirguet, Adoración Elipe, Nicolás Schmerkin.

Música: John Tavener.

- ***Luz Silenciosa – Stellet Licht (2007)***

Director y guionista: Carlos Reygadas.

País: México, Francia y Holanda.

Duración: 142 min.

Producción: Jaime Romandía y Carlos Reygadas.

Fotografía: Alexis Zabé.

Montaje: Natalia López.

- ***El camino a Bresson – Weg naar Bresson (1984)***

Dirección, guión y montaje: Jurrién Rood y Leo de Boer.

Duración: 54 minutos.

País: Francia.

Género: Documental.

Producción: Frans Rasker Film.

Fotografía: Deen van der Zaken.

Sonido: Joris van Bellegoyen.

▪ ***Sacrificio – Offret (1986)***

Dirección y guión: Andrei Tarkovsky

País: Suecia.

Duración: 142 min.

Producción: Anna-Lena Wibom.

Fotografía: Sven Nykvyst.

Montaje: Michal Leszczyłowski

▪ ***La palabra – Ordet (1955)***

Dirección y guión: Carl Theodor Dreyer

País: Dinamarca.

Duración: 126 min.

Producción: Erik Aaes.

Fotografía: Henning Bendtsen

Montaje: Edith Schlüssel

Música: Poul Schierbeck

INTERNET

- Agencia. *IMCINE lesionado, Calderón recorta 2 mil millones a cultura*, en <http://homocinefilus.com/imcine-lesionado-calderon-recorta-2-mil-millones-a-cultura>, consultado el 17 de noviembre de 2010.
- Anónimo. “Andrei Tarkovsky”, en <http://www.andreitarkovski.org/vita/gordon.html>, consultado el 11 de febrero de 2011.
- Aviña, Rafael. “51 mexicanas indispensables”, en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11994>, de abril de 2007.
- Bonfil, Carlos. “Japón”, en <http://www.jornada.unam.mx/2003/04/06/04aa1cul.php?origen=opinion.html>, consultado el 30 de enero de 2011.
- García, Gustavo. “Dosier: el cine invisible”, en <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=2099249>, del 01 de abril de 2011.
- González, Mauricio. “La crítica es placer, una charla con Jorge Ayala Blanco”, en <http://elcinesigno.wordpress.com/2011/04/16/la-critica-es-placer-una-charla-con-jorge-ayala-blanco>, consultado el 30 de enero 2011.
- Liukkonen, Petri. “Robert Bresson”, en <http://www.kirjasto.sci.fi/bresson.htm>, consultado el 11 de febrero de 2011.
- Llano, Rafael. “Andrei Tarkovsky”, en *Nueva Revista* (Madrid, 1999), en <http://www.andreitarkovski.org/biografia.html>, consultado el 11 de febrero de 2011.

- Salas, Hugo. “Roberto Rossellini”, en <http://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/rossellini>, consultado el 11 de febrero de 2011.