



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



# Juegos de artificio

La senda del realismo en *Luz silenciosa*

ENSAYO ACADÉMICO  
que para obtener el grado de  
**Maestra en Historia del Arte**

presenta: **Gabriela Inés Torres Vigil**

Tutor:

David Wood

Asesores:

Aleksandra Jablonska

Gustavo García

Lectores:

Cynthia Tompkins

Alan Rodríguez



**FACULTAD DE FILOSOFÍA  
Y LETRAS**

México, 2012



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

# Juegos de arteficio

La senda del realismo en *Luz silenciosa*



Gabriela  
Torres Vigil

Para mi madre Alicia, por su ejemplo, esfuerzo y apoyo.

Para mi padre, Javier †

# CONTENIDO

---

Agradecimientos	9
I. El pulso de <i>Luz silenciosa</i> (Introducción)	11
II. El sentido social del realismo	17
III. Resistencia al <i>mainstream</i>	24
IV. Hermandad con otras cinematografías	32
Mirada a lo cotidiano	34
La persistencia del neorrealismo	36
Comunión con el <i>direct cinema</i> y y el <i>cinéma vérité</i>	42
Oposición al artificio estéril	44
Ficción del tiempo	45
V. El realismo y la no ficción	52
VI. En el dominio de los opuestos (Conclusiones)	62
VII. Bibliografía y hemerografía	65
VIII. Filmografía	69

Juegos de artificio. La senda del realismo en *Luz silenciosa*

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco profundamente a David Wood, Aleksandra Jablonska, Gustavo García, Cynthia Tompkins y a los integrantes del Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico (SUAC) por su tiempo y sus valiosas observaciones.

A mis hermanos Laura y Javier, por su apoyo moral y porque cada momento compartido construye una vida.

A Alan, por su sigilosa generosidad, sus agudos comentarios y por ser cómplice de gustos compartidos.

A Brígida, Teresita y Héctor de la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte, por su invariable amabilidad al guiarme en el laberinto de la tramitología.

# I. EL PULSO DE *LUZ SILENCIOSA* (Introducción)

*El objeto estético es capaz de expresar,  
significa no sólo por la representación,  
sino por lo que representa.*

*Mikel Dufrene. The World of the Aesthetic Object*

En México hay dos escuelas especializadas en la enseñanza de la práctica cinematográfica que son las más importantes del país: el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). El cineasta Carlos Reygadas (México, 1971) ganador entre múltiples premios de la Cámara de Oro (2002) y el Premio del Jurado (2007) ambos en el Festival de Cannes, y artífice de *Luz silenciosa*, ubicada como la número 10 entre los mejores filmes de la década según la encuesta internacional realizada por la TIFF Cinematheque de Ontario<sup>1</sup>, y en el sexto sitio en la lista

de los mejores filmes del 2007 de la prestigiosa revista *Sight and Sound*,<sup>2</sup> no estudió en ninguna de estas dos escuelas. Ni en ninguna otra. Es un cineasta autodidacta. Abogado de formación, dejó el derecho internacional con especialidad en conflictos armados para dedicarse al cine. Con tres largometrajes: *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005) y *Luz silenciosa* (2007); un documental: *Filmando 'Batalla en el cielo'* (2004); y dos cortometrajes: *Maxhumain* (1999) y *Este es mi reino* (este último formó parte del largometraje colectivo *Revolución* [2010]), se ha posicionado como uno de los

---

<sup>1</sup> En el panel del jurado figuraron alrededor de 60 curadores, historiadores, archivistas y programadores de instituciones como la Sociedad de Cine del Lincoln Center, la Filmoteca de la UNAM, el MoMa, el BFI de Londres, el Archivo Audiovisual de Helsinki, el Centro Nacional de Cinematografía de

---

París, entre muchas otras. *Tiff Cinematheque*, Guía de programación. Invierno 2010, enero 14 – marzo 14, Vol. 20, Núm. 2, p. 10.

<sup>2</sup> *Sight and sound*, enero, 2008, <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49418>.

directores contemporáneos más importantes en la escena internacional. Espiritualidad, sexualidad y muerte son ejes que recorren transversalmente la mayor parte de sus producciones.

Polémico y controvertido, en su trabajo se afianza una constante: la de no ser complaciente con su público, de confrontarlo al irrumpir con imágenes y situaciones perturbadoras en las que tiene lugar el sexo entre un hombre maduro y una anciana (*Japón*); una explícita felación (*Batalla en el cielo*); o bien una relación extramarital dentro de una sociedad supuestamente inflexible (*Luz silenciosa*). Además, suele incorporar personajes que no responden a la armonía idílica de la belleza clásica. Muestra cuerpos deseantes, mas no necesariamente deseables. Sin miramientos incorpora cuerpos sudorosos, envejecidos, obesos, ajados o sencillamente comunes, que se muestran desnudos tal cual son. Revelando un

alto grado de maestría formal, el director transita de lo grotesco a lo sublime, de lo sórdido a lo luminoso.



A contracorriente de la belleza clásica

Admirador de Roberto Rossellini, Yasujiro Ozu, Andrey Tarkovski, Carl T. Dreyer, entre otros, Reygadas ha conseguido forjar un estilo propio en el que los impulsos y las decisiones que se imprimen en sus filmes se enlazan, ya sea de manera intencional o no, con teorías y sistemas de representación de otros directores y movimientos concebidos en diferentes épocas que, lejos de excluirse, se integran.

En el escenario fílmico actual el fenómeno rebasa los límites geográficos. *Luz silenciosa* se inserta en una corriente mundial denominada *world cinema* que Lúcia Nagib<sup>3</sup> emplea para subrayar aquellas producciones cuyas influencias están mediadas por la globalización, en las que cineastas de diversas latitudes utilizan códigos semejantes en sus narrativas. A mi juicio, se trata de un movimiento estético que no duda en mezclar géneros, narrativas y lenguajes para ofrecer una impresión de realidad más verosímil. Un movimiento bajo el cual yace lo que Arthur C. Danto denominó «la fantasía del progreso mimético».<sup>4</sup>

En *Luz silenciosa* encuentro una gama de recursos formales que despliegan una suerte de realismo fílmico, el cual constituye una línea de investigación que mantiene resonancias

en otras cinematografías. Descubrir los lazos que ubican este corpus narrativo dentro del tejido de la historia del arte fílmico es mi propósito. Imposible señalar que hay un solo tipo de realismo. Hay tantas maneras de aproximarse a lo real como agentes/autores de una obra. Por ello abordaré el realismo como discurso, porque de ese modo es posible ubicar la película dentro de una corriente con atributos propios que la hermanan y la distancian de otros discursos.

Así, desde la óptica heterogénea de los discursos realistas se pueden analizar filmes con estéticas tan disímil como la misma *Luz silenciosa*, *Tirador* (2007) de Brillante Mendoza, *Misterioso objeto al medio día* (2000) de Apichatpong Weerasethakul, *El caballo de Turín* (2011) de Béla Tarr o incluso *Avatar 3D* (2009) de James Cameron. O bien, encontrar resonancias comunes entre el filme que nos atañe y producciones contemporáneas como *Alamar* (2009) de Pedro

---

<sup>3</sup> Lúcia Nagib. *World Cinema and the Ethics of Realism*, The Continuum International Publishing Group, New York, 2011, 293 p.

<sup>4</sup> Arthur C. Danto. "The End of Art" en *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia, 1986, p. 95.

González Rubio, *Liverpool* (2008) de Lisandro Alonso, *Historias Mínimas* (2002) de Carlos Sorín o, centrándome en el cine mexicano, con los filmes de Fernando Eimbcke, Amat Escalante, Nicolás Pereda, Francisco Vargas y Michael Rowe, tomando como un antecedente el cine casi desconocido de Ariel Zúñiga. Incluso, revisar el cine clásico de Hollywood desde la vertiente del realismo como ha asentado David Bordwell.<sup>5</sup> Asimismo, es factible discernir que hay una postura ética en el momento en que el director hace del componente realista su propio lenguaje, pues está asumiendo una posición ante un modo de representación con el cual no encuentra puntos de acuerdo para expresar lo que desea.

En ese sentido, parto de dos cuestionamientos centrales: ¿cómo la forma expresa un carácter político e ideológico? y

¿cómo Reygadas traslada el sentido de lo real en realidad filmada? Las respuestas a ambos recorren los cinco capítulos que comprenden esta investigación. En el capítulo «El sentido social del realismo» hago un breve repaso sobre el realismo en la historia del arte y su conexión con la idea de la democratización del arte. Asimismo, menciono la postura política de Reygadas al mostrar la coexistencia de otros Méxicos. En el apartado «Resistencia al *mainstream*» planteo que su producción fílmica va a contracorriente de la lógica mercantil a la que se somete la imagen dentro del *mainstream*, y de la televisión comercial.

Ahora bien, para estudiar la génesis del realismo en *Luz silenciosa* es fundamental hacer una revisión histórica que no siga una sola dirección, sino que conjunte dos perspectivas: una clásica, examinando de manera sucinta la relación que guarda con el neorrealismo italiano y el Nuevo Cine Latinoamericano,

---

<sup>5</sup> Véase David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Paidós Comunicación Cine, Barcelona 1997, 406 p.

así como con el cine de Dreyer, Ozu y Robert Bresson, con el fin de estudiar el acercamiento a lo cotidiano, la inclusión de actores no profesionales y el manejo del tiempo que Reygadas acoge como parte de su estética. Y una que obedezca a una mirada más actual haciendo un análisis desde el concepto de no ficción, es decir, evidenciando las estrategias de carácter documental que finalmente potencian la verosimilitud del relato. Estos temas los abordaré en el tercero y cuarto capítulos.

La presente investigación se basa en un análisis formal e interpretativo, para lo cual serán fundamentales los preceptos de André Bazin, Rudolf Arnheim, Ismail Xavier y Antonio Weinrichter. De igual forma, me basaré en una metodología que se apoya en los preceptos formulados por uno de los modelos dominantes actualmente en el campo de los estudios

fílmicos: el neo-formalista,<sup>6</sup> específicamente en el propuesto por los teóricos estadounidenses David Bordwell y Kristin Thompson. El modelo neo-formalista consiste en una red de proposiciones que explican la naturaleza y función de todo el fenómeno cinematográfico, es decir, en su esencia formal.

¿Por qué realizar una investigación de tipo analítico-interpretativo sobre un filme de factura nacional? Estamos en un momento histórico de gran movilidad dentro del arte de la cinematografía nacional. Directores mexicanos han participado en los más importantes festivales de cine y recibido premios internacionales. *Luz silenciosa* es un ejemplo de la diversidad y riqueza del cine mexicano contemporáneo que permite englobar trabajos de grandes vuelos con intenciones diferentes,

---

<sup>6</sup> Como referencia a la puesta en práctica de este modelo ver David Bordwell y Kristin Thompson. *Film Art. An Introduction*, octava edición, McGraw Hill, New York, 2008, 505 p.

como el caso de *Amores Perros* de Alejandro González Iñárritu (2002) por ejemplo.

Pero, ¿dónde queda la reflexión sobre su cine?, ¿dónde los estudios, ensayos e investigaciones sobre sus influencias, estilos, estética? Su trabajo no debe quedarse en un comentario al final de una película, sino que debe estudiarse con base en teorías y modelos de análisis para, de esta manera, estimular el análisis y la reflexión sobre el cine mexicano contemporáneo y contribuir a la profesionalización de la crítica cinematográfica en nuestro país. En fin, se trata de buscar en la forma de representar, de narrar y de expresar, cuál es el pulso de este tipo de cine mexicano.

## II. EL SENTIDO SOCIAL DEL REALISMO

*La presencia rescata al ser.*

*Ocatvio Paz. El arco y la lira*

En un tiempo en que la pintura abrevaba de temas religiosos y mitológicos, el pintor barroco italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571 -1610) mencionó que todo puede ser tema de una pintura, la relevancia radica en cómo se pinta: «es tan difícil pintar un jarrón de flores como una figura humana»<sup>7</sup>. Esta sentencia marcó un hito en las artes visuales que de alguna manera llega hasta nuestros días materializándose en formatos diferentes, pero conservando su esencia, es decir, la preeminencia de la forma sobre el contenido y una cierta democracia en las artes.

Convocar al realismo para evocar lo real ha sido una constante que en diferentes momentos históricos ha encontrado vías de expresión ya sea mediante la pintura, la escultura o la

literatura, a través de variados estilos. Sin embargo, el siglo XIX que vio nacer al cine y la fotografía, fue testigo de la consolidación del realismo como movimiento histórico. Lo que Nochlin define como el propósito del realismo creo que se ajusta a una definición del mismo: una representación del mundo real basada en la meticulosa observación de la vida contemporánea,<sup>8</sup> sin descuidar el énfasis en la verosimilitud.

Para Nochlin fue en Francia donde se realizó su formulación más consistente con resonancias, paralelismos y variantes en otras partes del continente, Inglaterra y los Estados Unidos. La Francia de esa época estaba ceñida por la efervescencia política, la burguesía predominaba y la sociedad estaba sumida en la desilusión y el cinismo social. La pintura no se mantuvo

---

<sup>7</sup> Andreas Prater, «El Barroco» en *Los maestros de la pintura occidental*, Taschen, 2005, p. 228.

---

<sup>8</sup> Linda Nochlin. *Realism*, Penguin Books, Nueva York, 1976, p. 13.

ajena a estos cambios: pintores como Gustave Courbet (1819-1877), reclamaron la «democratización en el arte»<sup>9</sup> en un intento por evidenciar las situaciones ordinarias, la vida cotidiana de ese *otro* que vive en las calles, el obrero, el campesino, el marginado, todo ese mundo no visible, casi inexistente en el mundo del arte.



Gustave Courbet, *Los quebradores de piedra*, 1849

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 46.

La noción del realismo en el cine tomó otros matices. Desde la segunda década del siglo XX se establecieron dos maneras de abordarlo por parte de los teóricos del cine. De acuerdo con el teórico Robert Stam estaban por un lado los «formativos» o formalistas, Rudolf Arnheim y Béla Balázs, quienes consideraban que la especificidad artística del cine residía en sus diferencias respecto de la realidad., y ponían atención en las estrategias narrativas. Y por otro lado los «realistas», Siegfried Kracauer y André Bazin, para quienes dicha especificidad descansaba en la representación fiel de la realidad.<sup>10</sup> Ver las posturas bajo la luz de los opuestos no contribuye, a mi juicio, a captar la esencia del cine. Es más enriquecedor concebirlas como dos caras de una misma moneda. Porque la imagen fílmica se sustenta en una presunta edificación de la realidad. Muestra la apariencia de algo que pudo o podría existir.

<sup>10</sup> Robert Stam. *Teorías del cine*, Paidós Comunicación, Barcelona, España, 2001, p. 93.

Resulta interesante advertir que los ecos del planteamiento de Caravaggio y Courbet resonaron en el caso del realismo poético francés, 1930 a 1945, un movimiento cinematográfico que volvió su mirada hacia los problemas reales e intentó describir a los personajes en su ambiente, sobre todo aquéllos que formaban parte de la clase obrera. El atributo de poético lo adquirió por el uso de diálogos de procedencia literaria, así como por la creación de atmósferas y decorados que potenciaban el sufrimiento de los personajes. Jean Renoir fue uno de sus máximos exponentes. La idea de la democratización la retomó el cineasta, guionista y teórico Cesare Zavattini en la década de los 40, cuando consideró que nada era demasiado banal para llevarse a la pantalla cinematográfica, que había que descubrir el valor de lo real.<sup>11</sup> Zavattini se refería al movimiento italiano conocido como neorrealismo, del cual

formó parte pues fue el guionista de filmes como *Ladrón de bicicletas* (1948) y *Umberto D* (1952), entre otros. Movimientos posteriores como el *cinéma vérité*, el *free cinema*, el *direct cinema* y el Nuevo Cine Latinoamericano, retomarían la misma idea.

A mi juicio, *Luz silenciosa* es heredera en esencia y en ciertos aspectos formales de estos movimientos y tendencias (Ver capítulos IV y V). Cabe preguntarse de qué realidad nos habla: hay un dilema moral y aunque no refleja la situación política inmediata de México, el matiz político e ideológico no desaparece del todo. Para el investigador brasileño Ismail Xavier, detrás de cualquier realismo o «antirrealismo» existe siempre una posición ideológica; «el problema no está en el dilema ideología/no ideología, sino en la forma en que cada ideología (y cada estética) particular establece los vínculos y

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 94.

define los intereses con los cuales asume su compromiso».<sup>12</sup> La más grande dificultad, nos dice, «está en establecer en cada contexto nacional y en cada momento, cuál es el peso ideológico político de cada uno de los aspectos en juego.»<sup>13</sup>

Considero que la postura política e ideológica de Reygadas muestra el rostro del México que permanece ausente de los medios masivos de comunicación, se opone a aquella producción televisiva y cinematográfica que se nutre del espectáculo y del entretenimiento. Es un filme que nos permite reconocer la coexistencia de otros Méxicos que igualmente son parte del pasado y del presente del país. Se distancia, en cierto sentido, del camino marcado por una sociedad envuelta en la vorágine de la tecnificación, en la que la tecnología ha dejado de fungir como un recurso más en aras del bienestar social, para

adentrarse en el culto a la novedad y el consumismo. No todas las sociedades avanzan en el mismo sentido y a la misma velocidad. Y en pleno siglo XXI, paradójicamente haciendo uso de la tecnología, Reygadas en *Luz silenciosa* prefiere mostrar la presencia simultánea de otra forma de vivir en la que no existe la dependencia absoluta a la tecnología, ésta es sólo un apoyo para la producción (el automóvil, los aparatos para la ordeña, el tractor) y muy eventualmente el entretenimiento (la televisión, un equipo de audio) mas no mediatizan del todo las experiencias y relaciones personales. No obstante, hay que decirlo, esta percepción podría haberse modificado en el momento en el que el cine entró en su sociedad, pues de alguna manera mediatizó un poco más las actitudes y prácticas sociales; lo hizo durante la filmación y lo hará cada vez que alguien de la comunidad vea la película. Al exponer otro rostro de lo mexicano y lo nacional, el director parece dar pie a otro

---

<sup>12</sup> Ismail Xavier. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Manantial, Buenos Aires, 2008, p. 90.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 225.

tipo de idealización del campo mexicano, uno que permanece al ras del frenetismo de la modernidad y, en cierta medida, que apela a la producción comunal y autosustentable. En el filme hay un encuentro con los sucesos cotidianos de la población menonita que reside en el estado de Chihuahua, que la mayoría de los espectadores podría concebir, en principio, como ajena a nuestro país: habla otro idioma, viste diferente, responde a otras costumbres. Tal vez se pueda hablar de una suerte de exotismo pero hacia el interior, hacia México. Este carácter de exótico nos hablaría, por un lado, de la pluriculturalidad del país y, por otro lado, del escaso conocimiento que, ciertamente, se tiene de las pequeñas comunidades que lo habitan. La comunidad menonita forma parte de México, y aunque trata de ser fiel a sus tradiciones, mantiene un lazo que la conecta con el México que la rodea. «No me olvidó de que eso es México, ha expresado Reygadas, y es obvio que ellos son también

mexicanos, y te lo dicen, y hablan español, y sus bromas están plagadas de jerga mexicana.»<sup>14</sup>

Si en el filme se formula un dejo de nostalgia por ese pasado donde se gestaba una incipiente modernidad, no se distingue, en cambio, una añoranza por la imagen estereotípica del campo mexicano edificada por el cine mexicano de décadas pasadas.



Esther manejando un tractor. Imagen alejada del estereotipo campirano fomentado en la Edad de Oro del cine nacional

<sup>14</sup> Mariana Rivapalacio Q. «Carlos Reygadas. Una batalla nada silenciosa». Entrevista publicada en *El Universal*, Sección Día siete, 23 septiembre de 2007, p. 40.

Más bien, considero que contribuye a replantear el imaginario nacional en el que aún pervive la asociación del campo mexicano con la idealización de la provincia vertida por el México de postal, retratado sobre todo por la mancuerna Emilio «El Indio» Fernández-Gabriel Figueroa; así como por la comedia ranchera, en sí mismo un subgénero, que el cine mexicano explotó hasta la saciedad entre los años 20 y 60, sobre todo, donde prevalecía el tequila, los machos-héroes y el canto. Sí, tal vez como detalla Monsiváis «el sombrero de charro de Jorge Negrete, (...) el bigote recio de Pedro Armendáriz, (...) son elementos del guardarropa melodramático, fetiches de una generación que la siguiente hallará pintorescos graciosos, risibles y que en su momento impulsaron la industria fílmica».<sup>15</sup> Sin embargo, son imágenes que se han impreso en la memoria colectiva, no sólo nacional

---

<sup>15</sup> Carlos Monsiváis y Carlos Bonfil. *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, Ediciones El Milagro, IMCINE, México 1994, p. 195.

sino internacional, cuya persistencia se afianza mediante el DVD, la televisión abierta y la de paga.

En realidad ese cine mexicano se apropió de ciertos tipos<sup>16</sup> y espectáculos populares que se habían gestado desde el siglo XIX, y que el discurso oficial del México posrevolucionario erigió como símbolos identitarios de «lo mexicano»: el charro, la china poblana y el jarabe tapatío. Así, dio inicio un proceso de homogeneización que, por supuesto, excluía de «lo mexicano» y «lo nacional» la infinidad de expresiones artísticas de otras regiones del país.

---

<sup>16</sup> Los tipos mexicanos son una representación visual que se consolidó en el siglo XIX, pero cuya genealogía puede rastrearse desde la pintura de castas. Considerado como un subgénero, se trata de imágenes que retratan los oficios y la vestimenta de la población decimonónica, el aguador, el militar, el clérigo, la china, el vendedor de pulque. Si bien servían para ilustrar los cuadros costumbristas, influyeron en la construcción de una identidad nacional. Véase Stacie Widdifield, «El impulso de Humboldt y la mirada extranjera sobre México» en *Hacia otra historia del arte en México: De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, Conaculta, México, 2001, Tomo I.

Con la intervención de José Vasconcelos al frente de la naciente Secretaría de Educación Pública, cargo que ocupó entre 1921 y 1924, la idea de lo que debía representar «lo mexicano» se extendió a las artes plásticas, en particular la Escuela Mexicana de Pintura de la cual se desprendió el movimiento conocido como muralismo, que se convirtió en el medio cultural del nuevo régimen. Con el fin de forjar lo que para la clase en el poder debían representar los valores patrios, la Escuela Mexicana exaltó lo popular y lo mítico como paradigmas identitarios, de modo que el pasado prehispánico y los rostros de campesinos y obreros fueron parte de los motivos que poblaron la producción plástica. En ese momento se trataba de erigir un discurso nacionalista en aras de conformar la unificación nacional.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Véase Ricardo Pérez Montfort, *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, Conacyt-Ciesas. CIDHEM, México, 2000, 149 p.

En estos tiempos de crisis social, económica y política, en los que pervive la tendencia de usufructuar con la necesidad de la gente, donde los problemas sociales quedan reducidos al espectáculo y la mercadotecnia, la propuesta fílmica de Reygadas pone el acento en la vida de personas comunes, en sus historias mínimas<sup>18</sup>, y lo hace introduciendo tintes realistas en su largometraje. Al abrir la perspectiva de la diversidad cultural, cuestiona la idea monolítica de «lo nacional» y de alguna manera nos recuerda que un país también se cimenta en la cotidianeidad de toda su gente.

---

<sup>18</sup> Se hace referencia al filme argentino *Historias mínimas* (2002) de Carlos Sorín.

### III. RESISTENCIA AL *MAINSTREAM*

Un país no posee un solo rostro. Su consolidación se funda en un cúmulo de hibridaciones, sincretismos y movimientos migratorios, que van dando forma a diversos procesos culturales y comportamientos que, a la vez, lo van articulando. De manera que una sociedad se conforma por un crisol de identidades no exento de antagonismos y reconciliaciones. En la sociedad mexicana en particular, existe un enorme desfase entre la pluralidad de escenarios que perviven en su interior y la escasa heterogeneidad de imágenes presentadas en los medios masivos de comunicación, en específico la televisión comercial, y aquel cine que permanece prisionero de la lógica mercantil, reducido a ser un producto más dentro de la cadena de consumo mediático, que históricamente se ha denominado cine «comercial». Prefiero evitar el término «cine comercial»<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> De acuerdo con Patricia Kaiser, cuando se habla de películas comerciales el discurso común hace referencia a los siguientes aspectos: «i) La producción de un filme en el seno de un sistema industrial de producción; ii)

por el carácter problemático que encierra su generalidad, pues, en principio, todo cine entra en algún circuito de exhibición, distribución y venta. Además, películas producidas de manera independiente resultan ser un éxito de taquilla y viceversa, las hay aquellas «comerciales» que tuvieron un fuerte soporte económico pero la aceptación del público no fue positiva. Y si lo comercial es muchas veces sinónimo de entretenimiento, no está de más agregar que la consolidación de un cine que cuestiona las bases del *mainstream* no necesariamente se opone al entretenimiento. En cambio, considero que la denominación más acertada para ese cine es «estilo colectivo»,<sup>20</sup> el cual se

---

su distribución masiva y su correspondiente exhibición en los circuitos comerciales; iii) su construcción (...) de acuerdo con las pautas que los departamentos de mercadeo creen afines al gusto del público; y iv) sus altas recaudaciones en la taquilla. Véase Patricia Kaiser, «El cine como representación social. Ciencia ficción y posmodernidad: una perspectiva», en *Diversidad en los estudios cinematográficos*, Ricardo Azuaga (comp.), Fondo Editorial de Humanidades, y Educación, Universidad Central de Venezuela, Venezuela, 2005, p. 43.

<sup>20</sup> Término utilizado por David Bordwell para definir el cine de Hollywood, que durante casi siete décadas se reconoció a sí mismo como artífice de un

caracteriza por seguir un paradigma compuesto por ciertos cánones estéticos y formales dictados por el *mainstream*, es decir, por el modelo clásico acuñado por Hollywood: patrones predecibles, secuencias narrativas accesibles y uso de clichés. Habría que agregar que privilegia la práctica del *star system* y fomenta el *happy ending*, además de que el filme suele estar acompañado por una fuerte campaña publicitaria para conquistar el gusto del público y, eventualmente, el ansiado éxito de taquilla. Se trata de todo un sistema que ha influido en la cinematografía mundial en el curso del devenir histórico. Y México no ha sido la excepción.

Ahora bien, mencionar el fenómeno de la televisión para explicar, en parte, una postura política e ideológica planteada en un largometraje, no es una decisión gratuita. Ciertamente, entre la

---

enfoque definido por la técnica y la forma que puede denominarse como “clásico”. Véase «El estilo clásico de Hollywood, 1917-1960» en *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Paidós Comunicación Cine, Barcelona 1997, p. 3.

pantalla chica y la grande hay diferencias estilísticas, históricas, tecnológicas, económicas, estéticas y de producción. Sin embargo, entre las dos hay una coexistencia dinámica. Cada uno de estos medios revive permanentemente en el otro. Comparten referentes visuales, literarios, culturales, así como actores y directores, y conforman, junto con los videojuegos, un espacio virtual que recicla historias, narrativas y personajes.

Dentro del variado espectro de fórmulas que hay en la televisión, la comercial es el centro de mi interés, que suele someter las imágenes a la lógica de la mercancía donde el espectáculo, muchas veces envuelto en la parafernalia estéril, se impone. Sentimientos, ilusiones, talento, vida privada, todo es posible cosificar y filtrar en la despiadada vacuidad de la compra-venta. Se presenta como instrumento de unificación (Teletón, reality shows, programas de concursos, telenovelas) y

como parte de la sociedad misma.<sup>21</sup> Del abanico de la diversidad cultural emprende una operación donde reina la inclusión de ciertos rostros, que finalmente sucumben al estereotipo, y la exclusión de otros.

En el ámbito de la cinematografía, hay producciones que no escapan a la dinámica de la mercancía, en la que el énfasis no está en la búsqueda de nuevas narrativas sino en la exaltación de lo que está de moda y es factible vender. El cine es un producto cultural forjador también de identidades e imaginarios. «encumbra ídolos a modo de interminables espejos comunitarios...»<sup>22</sup> Y el público «ve en lo fílmico a su manantial de referencias».<sup>23</sup> Las décadas de 1960 y 1970 estuvieron imbuidas en una crítica radical al «fetiche de la imagen», a la

manipulación del deseo y de la frustración que cierto discurso ficcional opera reiteradamente».<sup>24</sup> Y no obstante que en años posteriores los estudios culturales y sobre la recepción matizaron esta fórmula al considerar la pluralidad de la audiencia y el definitivo interés de una parte de los espectadores que reclama, consume e interactúa con los contenidos de la televisión<sup>25</sup> y del cine, la «sociedad del espectáculo» de la que hablaba Guy Debord en los años 60, no se ha esfumado del todo.

En términos generales, la producción cinematográfica nacional no ha rechazado las convenciones narrativas del estilo colectivo. Por el contrario, las ha imitado y puesto al servicio de sus intereses económicos. Algunas cintas contemporáneas de factura nacional que pueden situarse dentro del estilo colectivo

---

<sup>21</sup> Guy Debord. *La sociedad del espectáculo*, #3 La marca editora, España, 1998, 180 p.

<sup>22</sup> Carlos Monsiváis y Carlos Bonfil. *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, Ediciones El Milagro, IMCINE; México 1994, p. 182.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 68

---

<sup>24</sup> Ismail Xavier. *Op. Cit.*, p. 230.

<sup>25</sup> Guillermo Orozco Gómez. *Televisión y audiencias. Un enfoque cualitativo*, Universidad Iberoamericana, Ediciones de la Torre, Madrid, 1996, p. 33.

son *Amar te duele* (Fernando Sariñana, 2002), *Cansada de besar sapos* (Jorge Colón, 2006), *Amor extremo* (Chava Cartas, 2007), *Niñas mal* (Fernando Sariñana, 2007), *La misma luna*, (Patricia Riggen, 2007), *Recién Cazado*, (Rene Bueno, 2009), *No eres tú, soy yo* (Alejandro Springall, 2010), entre otras. De hecho, en la época conocida como la «Edad de Oro del Cine Mexicano», contagiada por un fuerte nacionalismo, en la que se podía hablar de una industria nacional, y que a la manera de Hollywood extendió su dominio en América Latina, Carlos Monsiváis advierte la imitación del cine de Hollywood «en géneros, estilos formatos, fórmulas de taquilla, (e) intentos de cuajar un *star system*.»<sup>26</sup> Esta reiterada reproducción de postulados del cine dominante y su asimilación por parte del público, apoya la idea de Andrew Higson acerca de que en muchas ocasiones el cine que se reconoce como nacional, que

---

<sup>26</sup> Carlos Monsiváis y Carlos Bonfil. *Op. Cit.*, p. 182.

se vuelve popular, es aquél que consigue el estándar internacional, es decir el de Hollywood.<sup>27</sup> En la actualidad, y a diferencia de la «Época de Oro», la mayoría de los filmes mexicanos sigan o no el modelo del *mainstream* aún no logran conquistar del todo el gusto del público. Como ha señalado Paul Julian Smith, el problema se centra, por un lado, en la distribución y, por otro, en la persistente dependencia de la aprobación internacional para que el recibimiento sea positivo.<sup>28</sup> Esta sentencia recuerda la teoría institucional del arte acuñada por George Dickie, la cual menciona que el estatus de obra de arte lo confieren las instituciones y personas

---

<sup>27</sup> Andrew Higson. «The Concept of National Cinema», *Screen*, Vol. 30, Núm. 4 (1989), pp.36-46; y «The Limiting Imagination of National Cinema», en Mette Hjort y Scott MacKenzie (eds.), *Cinema and Nation* (London, Routledge, 2000), p 40.

<sup>28</sup> Paul Julian Smith, prólogo a *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio. Argentina, Brasil, España y México*, Coord. Juan Carlos Vargas, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades/ Patronato del Festival Internacional de Cine en Guadalajara, 2011, 544 p.

que integran el mundo del arte.<sup>29</sup> En el caso del cine, el mundo del arte estaría representado por los festivales, las distribuidoras, la academia y la crítica.

Ubico a *Luz silenciosa* dentro de la cinematografía mexicana porque, en principio, así se ha promocionado. Pero valdría la pena preguntarse qué componentes permiten situarlo dentro de la categoría de cine nacional. Tres países financiaron su producción: México, Francia y los Países Bajos, la decisión de a qué país representa puede estribar en una cuestión monetaria, esto es, el carácter de «nacional» podría estar determinado por las casas productoras implicadas y depender de quién contribuyó con la mayor cantidad de dinero. De ser así «lo nacional» no estaría vinculado con cuestiones formales, estéticas, ni temáticas. Sin embargo, hay rasgos que, no obstante no son determinantes, pueden influir en que el filme se

---

<sup>29</sup> José García Leal. «*Algunas definiciones actuales del arte*» en *Filosofía del Arte*, Madrid, Síntesis, 2002, 37-92 pp.

conciba como mexicano: el origen del director, el tema o la inserción de elementos relacionados con la identidad nacional. El idioma, en cambio, podría ser fundamental y aunque el *plautsdietch*, un idioma que guarda fuertes lazos con el alemán, es el predominante, hay veladas conexiones con la cultura mexicana. El carácter local y global está presente, así como el acento en la interculturalidad.<sup>30</sup> De modo que el filme se amolda mejor a la categoría de cine transnacional<sup>31</sup>. Aunque para efectos de esta investigación asumiremos el filme como parte de la cinematografía mexicana.

---

<sup>30</sup> Prefiero utilizar el término interculturalidad frente a multiculturalidad, pues el primero supone la interacción y la comunicación entre culturas que conforman una sociedad, mientras que el segundo se refiere a la coexistencia de sociedades que viven en paralelo sin tener contacto entre sí. Ver *Actas del V congreso latinoamericano de educación intercultural bilingüe. Realidad multilungüe y desafío intercultural. Ciudadanía política y educación*. Editor Roberto Zariquiey, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003, p. 32.

<sup>31</sup> En el más reciente Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, Ana Sedeño Valdellós y María Jesús Ruiz Muñoz, ambas de la Universidad de Málaga, presentaron una disertación sobre el cine transnacional. Ver *Cine y globalización: hacia un concepto de cine transnacional*. Actas – III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – III CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2011.

Si hemos hablado de un cine de estilo colectivo, debemos mencionar que en el panorama fílmico nacional hay otras producciones que se ajustan a la categoría de cine que permanece como independiente del modelo hegemónico. La distinción que establezco entre cine independiente y cine de estilo colectivo no se asocia con el financiamiento propio del filme pues, en principio, difícilmente una película puede ser autosuficiente en materia económica. En algunos casos dependerá de la coproducción, de tal manera que puede recibir también apoyo del Estado y/o de la iniciativa privada tanto del país de origen como de otros países.

Además, lo «independiente» se ha filtrado en los grandes estudios de Hollywood conocidos como las *majors*, que en su seno tienen estudios «independientes» denominados «unidades especiales» que producen películas más baratas que los *blockbusters* para un público más especializado, más

internacional, con el fin de ayudar a las *majors* a tener una imagen menos *mainstream* y, de ese modo ganar prestigio y, eventualmente, un premio Oscar.<sup>32</sup> Asimismo, encuentros fílmicos como el Sundance Film Festival, cuya idea primigenia era funcionar como plataforma para los trabajos que estaban fuera de la escena de Hollywood, ahora las *majors* lo ven como un mercado de talentos que pueden alinear a proyectos apegados al *mainstream*.<sup>33</sup>

En México no existe la figura de «unidades especiales» apoyadas por las *majors*, por lo que el modelo de producción tiene un cariz digamos, más artesanal. En el caso de *Luz silenciosa*, la producción estuvo a cargo de Mantarraya Producciones, casa productora independiente, asimismo,

---

<sup>32</sup> Frédéric Martel. *Cultura mainstream*, Editorial Taurus, México, 2011, p. 104.

<sup>33</sup> David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *Op. Cit.*, p. 468.

recibió apoyo gubernamental y financiamiento extranjero.<sup>34</sup> Además, el equipo de filmación fue muy reducido: lo integraron 11 personas, y como señala el realizador, edita en su casa, en una computadora, no utiliza efectos especiales, y no construye sets.

El carácter de independiente que esbozo recae, más bien, en una postura estética, desarrollada con un acento más personal, cuyo círculo de exhibición se concentra, en mayor medida, en los festivales. *Luz silenciosa* es una película independiente en el sentido de que se distancia de las imágenes edificadas en los dominios del espectáculo, y lo hace abrazando una postura opuesta al *mainstream*. Evade la banalización del espectáculo

---

<sup>34</sup>En un estudio sobre la coproducción cinematográfica en América Latina, Libia Villazana comenta que en la actualidad casi todos los países latinoamericanos mantienen acuerdos de coproducción con España sobre todo, Europa y Canadá. Ver «Hegemony Conditions in the Coproduction Cinema of Latin America: The Role of Spain», en *Framework: The Journal of Cinema and Media*, Vol. 49, Núm. 2, otoño, 2008, pp. 65-85 [http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/framework\\_the\\_journal\\_of\\_cinema\\_and\\_media/v049/49.2.villazana.pdf](http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/framework_the_journal_of_cinema_and_media/v049/49.2.villazana.pdf).

al enmarcar temas universales como el adulterio, el sacrificio y la redención que ciertamente han sido tratados en el cine de estilo colectivo, pero ubicándolos dentro una sociedad que parece habitar otro espacio y otro tiempo.



Negación del *star system*

Se sustrae del mundo del *star system* al incluir en el reparto actores no profesionales, también llamados naturales, y escogerlos dentro de la misma comunidad menonita donde se filmó la película. Declina dejarse llevar por frenéticos movimientos de cámara, por la reducción del plano a una mínima duración y por el dominio de la palabra que hay en la

televisión y las violentas bandas sonoras que subsisten en muchos filmes y, en general, en la gran urbe virtual que incluye los videojuegos, el Internet y los dispositivos móviles. Recurre más bien a las imágenes contemplativas y a la persistencia del silencio. Pero no sucumbe al silencio total, sino a la economía de palabras extrayendo sólo las indispensables para realzar su significado. Rechaza el uso de la música extradiegética, prefiere recuperar los sonidos que se vinculan con el ambiente filmado. Ante la espectacularización fútil, opta por un tipo de discurso realista.

## IV. HERMANDAD CON OTRAS CINEMATOGRAFÍAS

*En último término, la suprema fuente de fuerza emocional en el arte, no reside en ningún tema determinado, por pasional o universal que este fuere. Reside en la forma.*

*Susan Sontag. Contra la interpretación*

El sistema estético que Reygadas construye en *Luz silenciosa* establece un nexo entre el interés por registrar lo cotidiano, por momentos abrazando la fórmula de la desdramatización, la inclusión de actores no profesionales y el manejo del tiempo. La forma en cómo dentro de su discurso entrelaza y pone en escena estos recursos es lo que intensifica la impresión de realidad. Linda Nochlin sostiene que de una manera u otra todas las formas del realismo, sin importar tiempo ni lugar, están marcadas por un deseo de verosimilitud.<sup>35</sup> La imagen fílmica no niega sus orígenes. Como heredera de la fotografía está impregnada por un realismo que se acentúa por su naturaleza bidimensional y kinética, sobre todo, pero también

sonora. Si partiéramos sólo de esta idea toda imagen cinematográfica sería, en esencia, realista. Pero no necesariamente: somos nosotros quienes aceptamos como realidad la verosimilitud que puede haber en la imagen fílmica, pues lo que percibimos como real es producto de convenciones estilísticas que admitimos como naturales.

En ese sentido, coincido con Rudolf Arnheim acerca de que el arte de la cinematografía se basa en el artificio: «el artista de cine está obligado (...) (a) hacer una selección en lo ilimitado de la vida»<sup>36</sup>. Dicha selección, con todo lo que conlleva, el manejo de ciertos temas, personajes, situaciones, así como el uso de la cámara y del montaje, puede disponerse para invocar

---

<sup>35</sup> Linda Nochlin. *Op. Cit.*, p. 51.

---

<sup>36</sup> Rudolf Arnheim, *El cine como arte*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1971, p. 73.

el efecto de realidad, hacer que lo que se ve parezca real. De manera que el elemento unificador para representar lo real en el cine es el artificio, el realismo es una «recreación (...) (que) se basa (...) en la maestría para crear la ilusión convincente de realidad».<sup>37</sup>

Así, cuando André Bazin señala que «en el principio de todo realismo hay una paradoja estética que resolver»,<sup>38</sup> está aceptando que detrás de éste hay una invención, lo cual lo vincula con el planteamiento formal de Arnheim. Parecería un contrasentido, pero es evidente que se entretajan soluciones formales y temáticas para revivir la experiencia de lo real. Históricamente, en la teoría del cine formalismo y realismo se han considerado como posturas contrarias, sin embargo, mi postura es incluyente pues abreva del formalismo para entender la construcción del realismo.

---

<sup>37</sup> Marcos Ripalda Ruiz. *Op. Cit.*, p. 30

<sup>38</sup> André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp, Madrid, 1966, p. 502.

Para rastrear la génesis del realismo adoptado en el filme, debo colocarlo dentro del panorama fílmico mundial, así podemos advertir la relación que guarda con otros cineastas como Carl T. Dreyer, Yasujiro Ozu y Robert Bresson<sup>39</sup>, y movimientos como el neorrealismo italiano, el Nuevo Cine Latinoamericano (NCL), así como de manera tangencial, con el *cinéma vérité* francés y el *direct cinema*<sup>40</sup> estadounidense, en particular con

---

<sup>39</sup> De acuerdo con el director y guionista Paul Schrader, esta tríada de directores comparten algunas características que permiten agruparlos en lo que él ha denominado el «estilo trascendental en el cine.» Para el autor el estilo trascendental es el método apropiado para transmitir lo «sagrado» en el filme. Los términos trascendente, trascendental y trascendencia, representan una jerarquía de lo espiritual desde el interés orientado en lo Otro hacia el interés orientado en lo humano. Schrader establece que el estilo trascendental es una forma, no una experiencia, y que la distinción entre forma y expresión no es pedante sino fundamental, pues una forma puede expresar lo Trascendente, una experiencia no. Ver Paul Schrader. *Transcendental style in film. Ozu, Bresson, Dreyer*, Da Capo Press, University of California, USA, 1972, 194 p.

<sup>40</sup> Paralelamente al *direct cinema*, se dieron expresiones cinematográficas similares en Francia y el Reino Unido conocidas como *cinéma vérité* y *free cinema*, respectivamente. De acuerdo con Bill Nichols, para algunos críticos y practicantes los términos *direct cinema* y *cinéma vérité* son intercambiables, mientras que otros hacen referencia a modalidades diferentes. (Ver *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Editorial Paidós, Barcelona, 1997, p. 72) Para efectos

John Cassavetes. Si bien cada uno de estos movimientos tiene rasgos que los distingue, todos comparten un denominador común: la búsqueda de nuevas formas de expresión cinematográfica y su relación con la realidad, así como el interés por describir a personajes comunes en su ambiente y cotidianeidad.

### **Mirada a lo cotidiano**

Antes de continuar, conviene hacer un alto para comentar brevemente el relato sobre el cual transita *Luz silenciosa*. La película se centra en el adulterio. Johan está casado con Esther con quien ha procreado siete hijos. La vida familiar parece transcurrir con normalidad, sin embargo, durante dos años Johan ha mantenido una relación con otra mujer, Marianne, a quien dice amar realmente. Desde un inicio Esther ha tenido conocimiento de esta situación que está por romper la

---

de esta investigación haré mención sólo al *direct cinema*, pues el trabajo de John Cassavetes se asocia con este movimiento.

estructura familiar, pero la manifestación de un milagro marcará un giro en el relato.

Es clara la influencia de Dreyer en la conformación de *Luz silenciosa*, de hecho, hay algunas referencias visuales, temáticas y narrativas a *La palabra* (1955) de Dreyer. Como en la cinta danesa, la fe se restituye por el milagro. Lo milagroso, que en principio podría pertenecer al orden de lo quimérico y lo fantástico y, por tanto, contraponerse a la realidad, se sitúa dentro una sociedad inmersa en la fe religiosa. De tal modo que no sólo es deseable sino factible. El compuesto cotidianeidad-religión queda claramente establecido en *Luz silenciosa*, pues Reygadas sitúa su historia dentro de una sociedad donde la religión norma las decisiones y actitudes de la comunidad. Es decir, donde lo cotidiano se nutre de la religión misma. Si como dice Deleuze una cierta catolicidad no cesó de inspirar a un

gran número de autores<sup>41</sup>, Reygadas se inscribe en ese tren estético-religioso-espiritual que ha atraído a otros cineastas.

Casi todas las escenas de *Luz silenciosa* hilvanan la cotidianeidad en torno a la familia de Johan. Hay un interés por dejar constancia de los momentos ordinarios que, a fin de cuentas, son el eje alrededor del cual gira la vida misma. La «banalidad cotidiana», un término manejado por Deleuze para referirse al cine de Ozu, se extiende durante toda la película, el desayuno, el baño familiar, la faena en el campo, la ordeña del ganado, el velorio. En todo momento, Johan y Esther son y siguen siendo, pese a sus conflictos internos. En efecto, hay un devenir ser en la cotidianeidad, donde incluso el adulterio parece haberse insertado dentro de lo habitual. Durante la mayor parte del filme no hay ruptura en la cotidianeidad, no

hay explosión de recriminaciones, sólo implosión de sentimientos, lágrimas vertidas en solitario o en silencio. Mientras que la pérdida, que es otro tema presente en el filme, se va descubriendo en los silencios, las pausas, las miradas, dirigidas incluso al vacío, en esos momentos en los que al parecer no pasa nada. ¿Pero, acaso no la vida misma está construida de tiempos «muertos» donde simplemente se está, sin tener que hablar ni hacer grandes proezas?



*La palabra* (1955),  
la referencia



*Luz silenciosa* (2007),  
el homenaje

En este sentido la semejanza con *Historia de Tokyo* (1953) de Ozu, es contundente, además porque la película se demora en

<sup>41</sup> Gilles Deleuze. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós Comunicación, España, 1987, p. 228.

los detalles. Como Ozu, a cada personaje Reygadas le concede el tiempo que necesita para expresarse, para dejarlo ser. Le importa que veamos la evolución de los personajes, sus costumbres, hábitos, gestos. Tiene el atributo de presentar lo cotidiano con gran sencillez. *Luz silenciosa* nos muestra un fragmento de la vida de personas comunes, y nos recuerdan que sin ellas no existiría la Historia misma.

### **La persistencia del neorrealismo**

En 1948 Luchino Visconti filmó *La tierra tiembla*, un drama social del neorrealismo italiano cuya historia responde a un problema real, aunque parte de la adaptación de *I Malavoglia*, de Giovanni Verga. Un énfasis en la vida cotidiana recorre toda la película, que versa sobre una familia de pescadores sicilianos que ante la opresión decide rebelarse. Se rodó en exteriores naturales de Sicilia con actores no profesionales, la dirección de

actores se basó en la improvisación, los diálogos se pronunciaron en el dialecto de los pescadores, el catanés, y se utilizó sonido directo.

El neorrealismo italiano surgió en la época de la posguerra (1945-1965, aproximadamente), como respuesta al aislamiento cultural del cine fascista y la evasión de su realidad social contemporánea. En ese entonces las producciones italianas se centraban en la creación de melodramas de la clase alta y colosales historias épicas<sup>42</sup>. La Segunda Guerra Mundial fue otro detonante para que el neorrealismo estableciera sus directrices: muchos de los estudios de cine habían sido destruidos, así que los cineastas salieron a la calle a filmar en locaciones reales con luz natural y utilizaron actores no profesionales o naturales. Influido por la literatura occidental

---

<sup>42</sup> David Bordwell y Kristin Thompson. *Op. Cit.*, p 459.

del siglo XIX de factura realista, por la práctica documental<sup>43</sup> y por el realismo poético francés, el neorrealismo, al hacer suya esa preocupación por los problemas sociales, «concibió un cine interesado por el hombre y para *dar sentido* al hombre». <sup>44</sup>

El neorrealismo también tuvo resonancias en México con *Raíces* (1953) de Benito Alazraki, que en el Festival de Cannes de 1955 obtuvo el Premio de la Federación Internacional de Prensa Cinematográfica. Basada en cuatro historias de Francisco Rojas González, la película se rodó en escenarios naturales y participaron como actores secundarios pobladores de las comunidades donde filmaron. Llama la atención la inserción de escenas que apelan al recurso del documental como los voladores de Papantla y el carnaval chamula. En la

---

<sup>43</sup> Jean Breschand señala que la crisis de 1929 reveló que toda una cara del mundo permanecía ignorada, por lo que los cineastas harían del documental «el lugar de una toma de conciencia del mundo, de sus múltiples niveles de realidad, de una forma que ni las actualidades, demasiado elípticas, ni la ficción, demasiado artificial, los presentan a los espectadores». Véase *El documental. La otra cara del cine*, Paidós, Barcelona, 2004, p. 17.

<sup>44</sup> Marcos Ripalda Ruiz. *Op.cit.*, p. 26.

década de los sesenta, el director de origen español Luis Alcoriza realizaría la trilogía conocida como las «Tres T»: *Tlayucan* (1961), *Tiburoneros* (1962) y *Tarahumara* (1964), en las que retoma recursos cinematográficos del neorrealismo como el empleo de actores no profesionales, la filmación en exteriores y la utilización de una iluminación naturalista.



*Redes* (1934), un antecedente

Varios años antes, en 1934, Fred Zinemann filmó *Redes*. Filmada en Alvarado, Veracruz, con pescadores auténticos, a mi parecer se adelanta unos años al neorrealismo al poner de manifiesto el sufrimiento del pueblo, haciendo uso de una retórica emocional.

Es factible hablar de varios neorrealismos pero una característica que los recorre horizontalmente es el llevar a la pantalla películas con una dosis de compromiso social. Varias décadas después el cineasta boliviano Jorge Sanjinés rodó *La nación clandestina* (1989), un filme que guarda estrecha relación con la cinta de Visconti y que recoge las consignas del NCL. En realidad, el término NCL representa un intento por unificar un abanico de prácticas cinematográficas que con una impronta contestataria ante el cine dominante, irrumpieron en la escena fílmica en la década de los años 60 haciendo énfasis

en las similitudes más que en las diferencias.<sup>45</sup> «El cine imperfecto» del cubano Julio García Espinosa, el «Tercer cine» de los argentinos Octavio Getino y Fernando Solanas, la «estética del hambre» de Glauber Rocha, el cine andino de Sanjinés; las propuestas del brasileño Nelson Pereira dos Santos, del cubano Tomás Gutiérrez Alea y del chileno Raúl Ruiz antes de que se exiliara en Francia. Todos desde su trinchera y contagiados de un fuerte clamor político, lucharon por transformar el cine latinoamericano en un instrumento de cambio y concientización,<sup>46</sup> en aras de proyectar contenidos que abrigaran temáticas más afines a las preocupaciones sociales y políticas de cada país. Algunos encontraron en el neorrealismo italiano un modo de producción muy conveniente: rodaje en exteriores e inclusión de actores no profesionales.

---

<sup>45</sup> Ana M. López. «An 'Other' History. The New Latin American Cinema», en *New Latin American Cinema*, Volumen 1, Michael T. Martin, (comp.), Wayne State University Press, Michigan, 1997, p. 138.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 139.

*Luz silenciosa* posee en su interior afinidad de carácter formal con estos dos filmes. Al igual que Visconti, Reygadas no se valió de la reconstrucción de escenarios o de la filmación en estudio. Decidió trabajar con actores no profesionales<sup>47</sup>, en este caso de origen menonita, y filmar en locaciones reales, en las casas y los campos de los menonitas que habitan en Chihuahua, de manera que situó a los personajes en su medio natural. Bazin sostenía que el trabajar con actores no profesionales no es lo que caracteriza históricamente el realismo en el cine, sino la negación del *star* y el empleo indiferente de profesionales o de actores eventuales.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> La analogía con *La nación clandestina* no es total porque no se puede decir que Sanjinés haya colaborado con actores no profesionales, debido a que durante año y medio trabajaron con los participantes del filme, les dieron clases para que se volvieran profesionales de la actuación, «hasta que en un momento Sebastián y Basilia (la esposa) podían trabajar profesionalmente.» Pablo Acosta Larroca y Nicolás Aponte A. Gutter, «Entrevista con Jorge Sanjinés», Grupokane, [http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=147:artentrevjorgesanjines&catid=36:catficcio&Itemid=29](http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=147:artentrevjorgesanjines&catid=36:catficcio&Itemid=29)

<sup>48</sup> André Bazin. *Op. Cit.*, p. 443.

Es verdad, pero es indudable que le otorga a la película un aire de autenticidad y verosimilitud. El predominio de la intimidad que se evidencia en cada escena de *Luz silenciosa*, se intensifica precisamente por la incorporación de personas que se representan a sí mismos en su diario acontecer.

El idioma es otro factor que otorga verosimilitud a la imagen fílmica. Los personajes hablan su dialecto, el *plautsdietch*, de origen germano, aunque en una suerte de hibridación cultural han asimilado las costumbres y gustos propios de la región norte del país. De manera que hablan también el español y conocen la cultura popular, en especial la música. Ahí es cuando advertimos que no existe el total aislamiento de su comunidad. Aunque sus costumbres y tradiciones están muy arraigadas, hay vasos comunicantes entre las culturas y las sociedades. La decisión de dejar constancia de este intercambio cultural fue deliberada «porque enriquecen el

valor cultural y documental que el cine tiene en sí mismo», ha señalado Reygadas.<sup>49</sup>

Ahora bien, Hamid Naficy ha explorado lo que él llama el «cine acentuado» para agrupar aquellas expresiones cinematográficas de directores que reconoce como «exílicos», «diaspóricos» y de la «étnica e identidad poscolonial»<sup>50</sup> Reygadas no responde a estos calificativos, pero traigo este tema a colación por dos motivos. En primer lugar, porque en la película mexicana el director situó su historia en una comunidad que puede definirse como diaspórica, pues se mantiene distante de su ancestral tierra natal, pero conserva una dinámica social y cultural propia, y un idioma que hacia el interior los unifica, pero hacia el exterior, por lo menos en el caso de los menonitas del filme, los obliga a ampliar sus

fronteras culturales y lingüísticas para impedir replegarse hacia una existencia infecunda. Además, en Visconti, Sanjinés y Reygadas hubo una disposición por ir al encuentro de lo que desde su perspectiva cultural representaba lo remoto, para asentar ahí las historias que les interesaban contar. Historias que, finalmente, reafirman la inmutabilidad y universalidad de la condición humana. En segundo lugar, Naficy propone como uno de los denominadores comunes del «cine acentuado» las «visiones táctiles». Varias décadas antes, Bazin ya hablaba de cierto «tacto» cinematográfico que captó en una escena de *Paisà* (1946) de Roberto Rossellini.<sup>51</sup> La persistencia de la sensación táctil se extiende a varias escenas de la cinta mexicana, el baño familiar, las pisadas en la nieve, la preparación del cadáver de Esther, son sólo algunos ejemplos, y se logra, a mi modo de ver, por un cuidadoso diseño sonoro que

---

<sup>49</sup> Mariana Rivapalacio Q. *Op. Cit.*

<sup>50</sup> Véase Hamid Naficy. *An accented cinema. Exilic and diasporic filmmaking*, Princeton University Press, Estados Unidos, 2001, pp. 10-39.

---

<sup>51</sup> André Bazin. *Op. Cit.*, p. 454.

se enlaza con la posición de la cámara. Para ejemplificar este punto retomaré la escena casi ritual del baño familiar. El sonido de las manos de los padres frotando la cabeza de sus hijos es fuerte y contundente, se revela demasiado cercano. La cámara se acerca mediante un primer plano y junto con la modulación del sonido produce un fuerte efecto de proximidad sensorial, nos *sentimos* más cerca de su mundo. Hemos penetrado en su intimidad y ésta es casi palpable. La inclusión de estas «visiones táctiles» puede corresponder a ese interés por otorgarle más significación al gesto, si atendemos que la preeminencia del gesto sobre la palabra es una constante en la película. Las cintas comparten un símil más: los finales abiertos. En la cinta de Reygadas, el final no es concluyente y, por supuesto, rechaza el *happy ending* del cine de estilo colectivo. Tal vez la acción final del personaje de Marianne se pueda leer como heroica al sacrificarse por el bien de Johan y

su familia, pero eso no significa que se cumpla el cliché de «vivieron felices para siempre». La realización de un milagro podría proyectar un futuro alentador, pero la duda del porvenir está latente. En *La tierra tiembla* como en *Vidas secas* (1963) de Nelson Pereira Dos Santos, por ejemplo, no hay milagro que les conceda una segunda oportunidad, la realidad es brutal y el futuro desolador. Así sucede en otras películas neorrealistas como *Alemania año cero* (1948), *Roma ciudad abierta* (1945) de Roberto Rossellini o *Ladrón de bicicletas* (1948) de Vittorio De Sica. En todas, la ausencia de respuestas predomina.

Es claro que la denuncia social está ausente en la cinta mexicana. No hay militancia política y no es abiertamente contestataria, pero comparte con *La tierra tiembla* y *La nación clandestina* el afán de mostrar otras facetas del propio país, haciendo alusión a la democratización del arte y dándole la espalda a la cultura *mainstream*.

### Comunión con el *direct cinema* y el *cinéma vérité*

La libertad de expresión estética y política, sin preocuparse por las demandas de casas productoras o distribuidoras, y la insistencia en la búsqueda de una identidad propia, fueron preceptos comunes de tres formas de concebir el cine que germinaron a finales de los años 50 y principios de los 60 en Francia, los Estados Unidos y Gran Bretaña, que se denominaron *cinéma vérité*, *direct cinema* y *free cinema*, respectivamente. Desde mi punto de vista, aquello que los acerca más con el planteamiento de Carlos Reygadas es el acento en la gente ordinaria y en la oposición al *star system*. Sin embargo, hay una conexión más particular con el *cinéma vérité* y el *direct cinema*, así como con uno de los exponentes del *direct cinema* en el ámbito de la ficción, el director estadounidense John Cassavetes. Estos movimientos difieren en su política de representación cinematográfica. Por un lado, el

*cinéma vérité* proclama la abierta intervención de la cámara, a sabiendas de que cualquier realidad sufre una alteración en el momento en que una cámara se coloca delante de ella,<sup>52</sup> Por el otro, el *direct cinema*, con su precepto de «*fly on the wall*», aboga por el no intervencionismo de la cámara, una práctica que tal vez no careció de voluntad, pero sí entró en los terrenos de la utopía, pues como apunta François Niney: «ninguna técnica puede erradicar de la película, aun documental, aun en “*direct cinema*”, ese “para la cámara”.»<sup>53</sup>

Además de la consigna de mantenerse independiente al cine dominante, Reygadas se vincula a estos dos movimientos desde dos perspectivas: al incorporar en su mundo ficcional matices que evidencian la intervención explícita de la cámara, y otros

---

<sup>52</sup> Consuelo Lins. «O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente», en *Documentário no Brasil. Tradição e Transformação*, Francisco Elinaldo Teixeira (org.). São Paulo, Editorial Summus, 2004, p. 182.

<sup>53</sup> François Niney. *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*, CUEC, UNAM, México, 2009, p. 95.

en los que ésta trata de mantenerse invisible para los intérpretes, con la intención de establecer una relación más próxima con lo real (ver capítulo IV). Y otra de inclinación más existencial que apela a la exploración de los conflictos comunes a la naturaleza humana. Cassavetes sostenía que «el cine es una investigación acerca de nuestra vida, acerca de aquello que somos, acerca de las responsabilidades que tenemos: si es que las tenemos. Acerca de lo que buscamos: ¿cuáles son los problemas que usted tiene, que yo podría tener también?»<sup>54</sup>

Esta función de reafirmar la ambigüedad de la vida y la naturaleza universal de los sentimientos humanos está, sin duda, en la temática de *Luz silenciosa*. Pero igualmente se advierte desde el aspecto formal, en particular por el tratamiento del encuadre. En la gran mayoría de las escenas la

---

<sup>54</sup> John Cassavetes, *Autoportraits*, Cahiers du cinéma, París, 1992, p. 15 citado por François Niney, *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*, CUEC, UNAM, México, 2009, p. 255.

cámara se ubica al nivel de los personajes en ángulo recto. Como espectadores nos sitúa a la misma altura que ellos. No hay intención de otorgarles grandiosidad o de minimizarlos mediante picados y contrapicados. Somos iguales y sus acciones refrendan la universalidad de la condición humana: los errores, las virtudes y los deseos son los comunes a toda la humanidad y se han repetido por milenios.

Linda Nochlin dice que para los realistas, las situaciones ordinarias y los objetos de la vida diaria son no menos valiosos que los antiguos héroes o los Santos Cristianos.<sup>55</sup> En ese sentido, Reygadas se adhiere bien al grupo de realistas al optar por personajes comunes experimentando problemas universales.

---

<sup>55</sup> Linda Nochlin. *Op. Cit.* p. 33

### Oposición al artificio estéril

Dreyer pensaba que había «que descubrir lo que existe en el fondo de cada ser», por eso siempre buscaba actores que fueran capaces de responder a esta búsqueda, que se sintieran interesados en ella, que pudieran ayudarle.<sup>56</sup> De tal manera que no sólo la presencia física de los actores debe decirnos mucho sobre las virtudes de los personajes que interpretan, sino también su presencia espiritual. Sin duda, Reygadas abreva de este postulado, pero comulga también con las ideas bressonianas sobre la actuación que Rancière condensa así: la teoría y práctica bressonianas del «modelo» oponen la verdad del automatismo cinematográfico al artificio de la expresión teatral.<sup>57</sup> Los personajes de *Luz silenciosa* dan la impresión de estar sumergidos en un automatismo consciente, cuando Johan

le confiesa a su padre que engaña a su mujer, o cuando Marianne se despide de Johan, no vemos los arranques sensibleros o los movimientos artificiosos al que algunos filmes y series de televisión nos tienen acostumbrados.

Tanto los personajes de Bresson, y del mismo Dreyer, como los de Reygadas, se encaminan hacia la economía de gestos, acciones y palabras. *Luz silenciosa* también evade el artificio de la actuación melodramática, pero considero que apela más a la «humanización» de los personajes. Exterioriza su psicología, sus inclinaciones y temores y nos muestra, al igual que Dreyer en *La palabra*, la naturaleza del tiempo humano. Para ello, Reygadas entra en el terreno de las imágenes contemplativas construidas a partir de planos que evidencian, por un lado, la duración de los acontecimientos y, por otro lado, ese otro tiempo pausado en el que está inmersa la gente que vive en el campo.

---

<sup>56</sup> Carl T. Dreyer. *Reflexiones sobre mi oficio: escritos y entrevistas*, Barcelona; México Paidós Ibérica, 1999, p. 108.

<sup>57</sup> Jacques Rancière. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Paidós Comunicación, España, 2005, p. 21.

### **Ficción del tiempo**

Es a través del sentido del tiempo, del sentido del ritmo que el director revela su personalidad.

Andrey Tarkovski. *Esculpir el tiempo*

Un amanecer marca el inicio de la película, un anochecer el final. El cierre de la película deja de manifiesto el ciclo de la vida. Y el tiempo, siempre infinito, queda registrado, como diría Tarkovski, en sus signos externos y visibles, en aquéllos signos que pueden ser reconocidos por los sentimientos.<sup>58</sup> A través de la elipsis y de un plano largo se trasciende del tiempo humano al tiempo-filmado. Estas dos figuras del lenguaje cinematográfico marcarán la pauta que seguirá la narrativa durante toda la película. De hecho, hay un tiempo indefinido por el cual transita la historia, es decir, como espectadores no sabemos cuánto tiempo diegético pasa desde que inicia la cinta

---

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 122.

hasta que concluye. Se infiere que han transcurrido varios meses por el marcado contraste de las estaciones que hay en el norte del país, esto es, del paisaje veraniego cubierto de verde, se pasa al invierno revestido por un manto blanco, para después regresar al tiempo de la cosecha y las tormentas. De manera que dentro del conjunto de recursos que un director puede elegir para imprimirle realismo a un filme, el tiempo fílmico se inserta como un mecanismo más a considerar.

A mi parecer la duración de un plano, ya sea que responda a un ritmo lento o ágil, no es en sí mismo la semilla de la cual germinará el realismo. De ser así, los portentosos planos secuencia de Miklós Jancsó constituirían el fundamento del realismo: pienso en el Jancsó de *Elektreia* (1974) rodada en sólo 12 planos, y dicho filme dista mucho de ser realista. Lo mismo sucede con *El arca rusa* (2002) de Aleksander Sokurov. De modo que el tiempo no se puede estudiar de manera aislada

y determinar que una escena es realista sólo por la forma en que ha sido trabajado dentro de un plano o una secuencia. Cada plano es una unidad que amalgama diversos aspectos como la puesta en escena, la iluminación, el vestuario, los diálogos, las actuaciones, el sonido. Muy importante también es la acción que se desarrolla al interior de cada plano y el tono de esa acción. Todos o algunos de estos aspectos estarán permeados de cierto realismo que convocará a su aceptación como real y verosímil.

El rol que juegan el tiempo fílmico y los largos planos tanto en *Luz silenciosa* como en *La nación clandestina*, se puede leer desde dos perspectivas: como un intento de intensificar o mantener la progresión dramática; y de estar en comunión con el tiempo en el que están inmersos los personajes. Para Tarkovski, el tiempo está dentro de cada toma, la toma tiene ya un ritmo interno, que determina cuál debe ser la siguiente, «en

cierto sentido ellas mismas se editan, se unen de acuerdo a su propia e intrínseca estructura».<sup>59</sup> El tiempo se hilvana desde el plano mismo. Cada uno tiene un peso específico que aflora mediante la movilidad de los personajes dentro de la puesta en escena, los diálogos, los emplazamientos de cámara, los sonidos, los gestos, los silencios. Es decir, a partir de la articulación de dos tomas el tiempo se va moldeando y con él el ritmo del filme o de la secuencia, pues estamos ante una evidente simbiosis de elementos. Sanjinés recoge este planteamiento cuando menciona que el ritmo está dado «por los desplazamientos de personas y cosas que a su vez motivan y generan los desplazamientos de cámara, los acercamientos, los primeros planos y los planos abiertos integradores del grupo.»<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 129. Tarkovski rechaza la teoría del montaje de Eisenstein, la cual plantea que el ritmo surge en el montaje. *Ibidem*. p. 128.

<sup>60</sup> Jorge Sanjinés. «El plano secuencia integral», *Cine Cubano*, Núm. 125 (1989), p. 70.

De modo que el director boliviano está, en cierta forma en deuda con Tarkovski.

Con el propósito de discernir cómo está organizado el filme mexicano, diseccionaré una de las primeras secuencias de la película: el desayuno familiar. Su duración es de casi 10 minutos y la dividiré en tres partes: la oración, el desayuno, la soledad del padre.

**La oración (2'25'')**: La secuencia inicia con un primer plano a un reloj de péndulo que está situado en la parte alta de la pared del comedor. Durante 20 segundos la imagen nos muestra la hora y el inevitable transcurrir del tiempo. Un silencio casi total inunda la casa, sólo se escucha el permanente tic tac del reloj. Mediante primeros planos que duran entre 6 y 9 segundos cada uno, conocemos a los integrantes de la familia, que están orando. Los hermanos aparecen a cuadro, en grupos de dos o tres, los padres en planos separados. La cámara se posa en el

papá y la mamá alternadamente en tomas de 9 a 17 segundos. 12 planos conforman esta escena de ritmo pausado. Acompañamos a la familia en un momento íntimo; la duración de cada plano nos hace partícipes de su concentración y espera. No hay música de fondo. El casi absoluto silencio propio de un momento de recogimiento intensifica el realismo, sólo se aprecian a lo lejos los sonidos comunes a una granja: el mugir de las vacas, el ladrido del perro y el canto de los gallos. Todo es serenidad.

Para Eric Rohmer, uno de los grandes distintivos del acto de registro cinematográfico consiste en permitir que se escuchen los diferentes sonidos de la naturaleza, los cuales «poseen más intensidad y belleza que la mayoría de las bandas sonoras que adornan las películas de consumo».<sup>61</sup> Bazin apuntaba que «el tiempo verdadero de la historia no es el drama, sino la duración

---

<sup>61</sup> Ángel Quintana. *Fábulas de lo visible*, Acantilado, primera edición, Barcelona, España, 2003, p. 209.

concreta del personaje». <sup>62</sup> Reygadas ha querido dejar constancia de la importancia que tiene la oración en el pueblo menonita. Es la extensión de la toma la que devela aquellos detalles que reafirman la experiencia de lo cotidiano, como el espontáneo bostezo del niño, el cual también deja constancia de la hora tan temprana que es. Los personajes de *Luz silenciosa* viven en comunión con la naturaleza, el amanecer marca el inicio de una jornada, la cual se cierra con el anochecer. Esta escena da la impresión de estar realizada en tiempo real por la duración de cada plano y la continuidad de espacio-tiempo que se traza entre uno y otro.

**El desayuno:** (3'16") Una vez que el padre dice «amén» la familia comienza a desayunar. Hay más actividad y el ruido, por supuesto, aumenta. Los planos duran de 10 a 42 segundos cuando Johan le comenta a Esther que irá por una refacción,

---

<sup>62</sup> André Bazin, *Op. Cit.*, p. 517.

ella asiente, termina de desayunar y sale de cuadro. La cotidianeidad se hace evidente en las acciones y los diálogos. Estos elementos aunados al tiempo, intensifican la impresión de realidad. El ritmo es más dinámico también. Hay una movilidad marcada tanto por el ritmo interno de cada toma como por el propio montaje. Aunque el ritmo de la escena que nos ocupa es más ágil, no está filmada en tiempo real. En un primer vistazo la película se *siente* así. Sin embargo, las elipsis son la constante. En 8 planos inicia y concluye el desayuno, 4 menos que en la parte de la oración. Pero el efecto de realismo se mantiene y creo que se debe al impulso de la primera parte que, en cierta manera, determina que la segunda dé la sensación de estar en tiempo real. Al ver la escena una segunda vez la compresión del tiempo se constata.

**La soledad del padre:** (4'35") Al final de esta escena hay un plano de 3.5 minutos sin cortes, es el más largo de toda la

escena, en el que vemos a Johan levantarse para detener el reloj, sentarse a la mesa y llorar mientras la cámara lentamente se acerca hacia él hasta obtener un plano medio. El llanto dura 1 minuto con 15 segundos. Esta tercera parte está filmada en tiempo real. El ritmo ha bajado nuevamente de intensidad. Johan se despide de su esposa y se mueve pausadamente, con la parsimonia de una persona que no se rige bajo el vértigo ciudadano. Hay silencio, hay espera, y después sólo llanto. A excepción de un *travelling* al final los movimientos de cámara están prácticamente ausentes, lo cual intensifica la sensación de quietud que reina en el lugar. Se advierte el interés del director por dejar *ser* al personaje, dejar que se exprese. La cámara se detiene en él y nos detiene para que capturemos, sin prisas, la esencia de la fragilidad de Johan en un intento por «comunicar la intensidad de la presencia humana, la gracia del rostro y del

gesto», como expresaba Bazin.<sup>63</sup> A mi parecer, Reygadas comulga con éste y otros postulados vertidos por Bazin. Éste último hablaba de un cine realista en cuanto al tiempo, un cine de la duración.<sup>64</sup> En la película hay un tiempo que emana de la propia acción que se gesta en cada plano, pero ésta se hace más evidente debido, precisamente, a la duración de cada toma. Los largos planos son mecanismos estéticos que más allá de mostrar una acción, registra el modo en que el personaje vive su experiencia.

Arnheim destacaba el tiempo como otro factor que marca la diferencia entre el cine y la vida real, pues en el cine el tiempo está sujeto a la dilatación o la compresión.<sup>65</sup> En *Luz silenciosa* la narración es lineal, no hay *flashbacks* ni *flashforwards*. Pero Reygadas juega con la dilatación y la compresión del tiempo,

---

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 512.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 516.

<sup>65</sup> Rudolf Arnheim. *Op .Cit.*, p.73

en el primero mediante planos largos, y en el segundo haciendo uso de la elipsis. Como bien ha apuntado Tarkovski, «la distorsión del tiempo puede ser un modo de darle expresión rítmica.»<sup>66</sup> También sostenía que la imagen cinematográfica se basaba en la observación de «los hechos de la vida transcurriendo en el tiempo, los cuales debían estar organizados de acuerdo con la estructura misma de la vida y acatando sus leyes temporales, pero dicha observación de los hechos es selectiva.»<sup>67</sup> Vislumbro un intento de Reygadas por transmitir ese otro tiempo que fluye en las comunidades menonitas, en particular aquéllas que habitan en el campo mexicano, el de una sociedad que parece estar detenida en el tiempo mismo.

En este contexto, el manejo del tiempo en la película es un elemento más que contribuye a transmitir mayor verosimilitud a cada escena. Reygadas entra en el terreno de las imágenes

---

<sup>66</sup>Andrey Tarkovski, *Op. Cit.*, p. 135.

<sup>67</sup>*Ibidem*, p. 76.

contemplativas construidas a partir de planos que evidencian, por un lado, la duración de los acontecimientos y, por otro lado, ese otro tiempo en el que está inmersa la gente que vive en el campo. La vida de una comunidad que amanece y duerme en armonía con el día y la noche. Respeta también ese silencio campirano que se extraña en las grandes urbes, que se vuelven cacofónicas y donde lo difícil es encontrar un resquicio de silencio. En apariencia podría tratarse de tiempos muertos. Pero, ¿acaso no la vida y el devenir ser están también contruidos a partir de silencios, esperas, pausas, trayectos? Reygadas nos muestra al hombre menonita y su mundo, su ser y su existencia, que no responde al delirio furioso que pervive en la ciudad.

Con el apoyo de estas tres estrategias estéticas, la presentación de lo cotidiano, el elenco conformado por actores naturales y el manejo del tiempo, Reygadas se encamina hacia

la búsqueda de un realismo que extraiga la esencia de lo real. No obstante que la realidad representada está sujeta a un relativismo pues la rige la condición plural de la subjetividad, donde cada enfoque formula una expresión personal, en este caso la del director. De manera que no es ni puede ser fruto de la inocencia, detrás hay un acto creativo que deviene construcción y por supuesto, *Luz silenciosa* no está exenta de ello.

## V. EL REALISMO Y LA NO FICCIÓN

*Trampa o no, el artificio es la única realidad humana,  
la única manera que tenemos de crear un mundo posible.*

*François Niney. La prueba de lo real en la pantalla*

Hay conceptos y nomenclaturas que suelen darse por sentados en la historia del cine y del arte en general. Es común que los rodee un halo de veracidad y dogmatismo que *a priori* imponen la aceptación incuestionable. Pero si uno trasciende la línea de la nomenclatura pre-establecida, las teorías se convierten en un ente vivo al que se puede cuestionar, señalar, criticar y replantear desde nuevos enfoques. Siempre es posible, y tal vez necesario, volver hacia atrás y modificar postulados. No negarlos, sólo resignificarlos a la luz de estudios e interpretaciones nuevas. Esto es precisamente lo que ha pasado en el ámbito de la cinematografía con el documental y la ficción. En los albores del cine el acto del registro fílmico abiertamente admitía la mixtura de formatos. De acuerdo con Jean Berschand, el término «documental» ya se utilizaba en Francia desde 1912.

John Grierson asienta que el vocablo francés era atribuido a las bitácoras de viaje.<sup>68</sup> Fue el mismo Grierson quien instituyó el término en 1926 como una práctica cinematográfica con atributos propios.<sup>69</sup> Desde entonces, se consideró que ficción y documental tenían cuerpo y forma que los excluía mutuamente. Para la perspectiva ortodoxa el documental se mostraba como artífice del realismo y de la «objetividad», colocaba al espectador en contacto con la realidad *de facto* y como imagen/espejo le mostraba su cotidianeidad.<sup>70</sup> A la ficción, en cambio, históricamente se le ha confinado al ámbito de lo imaginario y de la fantasía, y la subjetividad se le ha atribuido

---

<sup>68</sup> John Grierson. “Principios del documental” en *Principios de cine documental*, Robert Edmonds, John Grierson y Richard Meran Barsam, segunda edición, CUEC, UNAM, México, 1990, p. 67.

<sup>69</sup> Jean Berschand. *Op. Cit.*, p. 7.

<sup>70</sup> Marcos Ripalda Ruiz. *Op. Cit.*, p. 35.

como si fuera su pecado original. Sin embargo, bajo una revisión contemporánea sorprende descubrir cuán ligados han estado, cómo se han mantenido vasos comunicantes que permitieron el enriquecimiento recíproco, obligando a que la idea de géneros puros quede no sólo rebasada sino tal vez descartada.

De esta manera, el término «no-ficción»<sup>71</sup> toma otro significado bajo la lectura que Antonio Weinrichter hace de éste. No ficción es un término que puede despertar recelo por su indeterminación, es un juego de palabras que no se contrapone a la ficción, como se supondría en una primera lectura. Weinrichter define el cine de no ficción como aquél que «designa la “terra incógnita”, la extensa Zona no cartografiada entre el documental convencional, la ficción y lo experimental

(...). Nada parece estar menos en crisis que el cine de no ficción, nada lo está más que la noción clásica de documental».<sup>72</sup> Esta anulación de fronteras entre ficción y documental es uno de los puntos que están tratando algunos estudiosos del cine como el propio Weinrichter, pero que también ha sido señalada por cineastas como Godard: «en su estado de perfección, el documental tiende a la ficción y la ficción al documental».<sup>73</sup>

No obstante que los límites entre ficción y documental pueden ubicarse como correlatos de una misma narrativa y llegan a desdibujarse para dar paso al híbrido no ficción, el siguiente postulado de Bill Nichols adquiere gran significación pues permite encontrar el punto cardinal que aún los diferencia:

---

<sup>71</sup> El término no ficción fue acuñado por el escritor estadounidense Truman Capote para referirse al reportaje y al periodismo como una nueva forma de arte: como literatura de no ficción. Véase Truman Capote, y M. Thomas Inge. *Truman Capote: conversations*, Univ. Press of Mississippi, 1987, p. 47.

---

<sup>72</sup> Antonio Weinrichter. *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid, T&B Editores, 2004, p. 11. Por «noción clásica de documental» el autor se refiere a la imagen de severidad que proyecta la ideología de John Grierson y su concepción dogmática del documental, *Ibidem*, p. 31.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 103.

el documental «aborda el mundo en el que vivimos, en vez de mundos en los que imaginamos vivir».<sup>74</sup>

*Luz silenciosa* es un filme en apariencia realista con una progresión dramática lineal, que en su estructura contiene secuencias en las que el director hace convergir el binomio ficción/no ficción. Secuencias que en conjunto van delineando ese deseo por conseguir un realismo con mayor verosimilitud: el desayuno, el baño familiar, la ordeña y el funeral de Esther. Retomaré la secuencia del baño familiar por la variedad de interpretaciones que se desprenden de los elementos narrativos que la componen. Brevemente relataré lo que sucede. Es verano. Johan y su familia se preparan para tomar un baño en una alberca al aire libre rodeada por la exuberante naturaleza propia de la temporada. Las niñas con vestido blanco y los niños con short esperan su turno nadando o sentados a un lado de la

---

<sup>74</sup> Bill Nichols, *Op. Cit.*, p. 155.

alberca. Fuera de ésta los padres enjabonan y tallan meticulosamente a los más pequeños. El baño-ritual incluye un esmerado masaje en piernas y pies. Somos testigos de un instante familiar e íntimo.

Si atendemos las modalidades de práctica documental que propone Nichols,<sup>75</sup> la secuencia en cuestión se aproxima al documental de observación, el cual en vez de una organización centrada en torno a la solución del problema, toma forma en la descripción exhaustiva de lo cotidiano.<sup>76</sup> De hecho, el autor refiere que para el espectador este tipo de documentales establecen un marco de referencia muy afín al cine de ficción:<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Las modalidades las divide en: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. Véase Bill Nichols, *Op. Cit.* Tres años después en su libro *Blurred Boundaries* incluirá el performativo, que subraya «los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo». Antonio Weinrichter, «Subjetividad, impostura, apropiación. En la zona donde el documental pierde su honesto nombre», *Archivos de la Filmoteca*, Núm. 30, octubre 1998, p 111.

<sup>76</sup> Bill Nichols. *Op. Cit.*, p. 73.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 76.

El cine de observación ofrece al espectador una oportunidad de echar un vistazo y oír casi por casualidad un retazo de la experiencia vivida de otras personas, de encontrar sentido a los ritmos característicos de la vida cotidiana, (...) de escuchar la entonación, la inflexión y los acentos que dan al lenguaje hablado su “textura” y que distinguen a un hablante nativo de otro.<sup>78</sup>

A partir de los hallazgos de las nuevas olas -la improvisación, la desdramatización- y la nueva subjetividad que trajo consigo el cine de autor; de la dialéctica de materiales y de los discursos de ficción y no ficción con los que experimentaron cineastas como Alain Resnais, Alexander Kluge o John Cassavetes, la pre-existencia de un guión dejó de ser determinante para extenderse a las posibilidades de lo espontáneo que brinda la interacción entre el cineasta y los intérpretes y escenarios.<sup>79</sup> Reygadas sabe bien lo que quiere en un filme. Elabora *storyboards* detallados. Sin embargo, en la materialización de la obra no busca el control

<sup>78</sup> *Ibidem.*

<sup>79</sup> Antonio Weinrichter, *Op. Cit.*, p. 59.

total del producto, como sí sucede en el cine de estilo colectivo. Sustrae elementos de la realidad y les confiere una estética mediante una organización narrativa, un trabajo de montaje y una puesta en escena, conservando la frescura de una imagen captada involuntariamente.



El azar y la improvisación fortalecen el engranaje del mundo diegético

El azar y la improvisación de los actores se instalan como recursos que fortalecen el engranaje del mundo diegético realista. Un ejemplo: a uno de los pequeños le ha entrado agua en la nariz mientras sus hermanos le enjuagaban la cabeza, está

incómodo y ya no quiere meterse de nuevo a la alberca. Una intensa sensación de autenticidad se desprende del registro.

Para Roger Odin, la distinción entre ficción y documental no sólo se encuentra en el plano del objeto-filme. Hay que considerar la inversión hecha por el espectador en su relación con el filme. «Ésta puede movilizar una lectura “documentalizante” al presuponer que la imagen en la pantalla tiene un donante-narrador real, o sea, alguien que pertenece a “nuestro” mundo; (...) o una lectura “ficcionalizante”, al presuponer un donador-narrador ficticio, que pertenece a un mundo que no es el nuestro».<sup>80</sup> El detonante-narrador real que dispara la percepción documentalizante es, en este caso, el niño-no actor y su acción involuntaria: *es verdad y es real* que le entró agua en la nariz. Este detonante-narrador real se inserta dentro la lectura ficcionalizante al emparentarlo con el donador-

---

<sup>80</sup> Citado en Ismail Xavier. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Manantial, Buenos Aires, 2008, p. 237.

narrador ficticio: el niño representa un personaje dentro del relato. El espectador se convence de esa verdad por la naturalidad y espontaneidad que se desprende de la acción.

La cámara registra y por momentos se hace invisible para la familia, lo que permite que veamos actitudes francas y no deliberadas, sobre todo por parte de los niños cuyo comportamiento se adivina espontáneo. Los padres ejecutan la labor de bañar a sus hijos con esa soltura que da la repetición de una práctica añeja. Debido a la simbiosis entre ficción y documental, los personajes transitan entre lo ficticio y lo real, de manera que en ciertos momentos cabe preguntarse si se debe hablar de personas o de personajes. Bazin hablaba de «la naturalidad suprema, de ese sentimiento de estar ante acontecimientos observados por casualidad en momentos perdidos».<sup>81</sup> Así sucede en el ejemplo anterior, y en las

---

<sup>81</sup> André Bazin, *Op. Cit.*, p. 482.

secuencias del desayuno familiar, la ordeña y el funeral, en las que la cámara nos deja entrar en el espacio de los menonitas y hacernos partícipes de un momento de intimidad. Dicha estrategia narrativa recuerda el documental actuado que, según François Niney, inaugura Robert Flaherty con *Nanook el esquimal* (1922), y que encontrará resonancia en *La tierra tiembla* de Visconti. Dichos filmes son «realizados con los autóctonos en sus propios roles y su propio decorado, actuando y volviendo a actuar ante la cámara los gestos de su propia vida.»<sup>82</sup>

Esta estructura de representación se encuentra también en *Cabra, marcado para morir* (1984) del brasileño Eduardo Coutinho. Un documental iniciado en 1964 e interrumpido por los militares, para continuarlo 20 años después, el cual bien puede integrarse al estatuto de no ficción: en 1964 los

integrantes de una comunidad participaron en el filme como actores representándose a sí mismos. La finalidad era recrear el asesinato de un líder campesino de las Ligas Camponesas. Dos décadas más tarde los intérpretes ven sus propias representaciones. Pero no sólo eso, Coutinho hace también uso de mecanismos propios del reportaje, para articular otro modo de narrar que toma como punto de partida una experiencia colectiva ficcional y real.

Jean-Claude Bernardet, refiriéndose al documental brasileño de los años sesenta, señala que en aquella época germinó un discurso fílmico que permitía la emergencia del «otro» por medio de un lenguaje que renunciaba a la univocidad, es decir, que no suponía una fuente única del discurso. En *Luz silenciosa* hay cierto énfasis en la otredad, pero se trata de una otredad contenida que veladamente deja emerger al otro. En efecto, muestra la coexistencia de otros rostros y de esa manera

---

<sup>82</sup> François Niney. *Op. Cit.*, p. 181.

va a contracorriente del *mainstream*. Los actores no profesionales actúan sus propios roles o unos muy semejantes a los que realizan en su vida cotidiana, hay una cierta libertad gestual en las interpretaciones que otorga el azar y la improvisación. Pero durante casi todo el filme es la voz del director la que escuchamos a través de los personajes. A diferencia de *Alamar* por ejemplo, en la que la voz de los actores no profesionales se gesta, estimula y registra, sí a partir de la propia autenticidad de los acontecimientos y de los roles de los personajes, pero sobre todo por la libertad de acción y de palabra que el director les concede.

Como vimos en el capítulo III, *Luz silenciosa* tiene relación con el neorrealismo, sin embargo, no se adscribe del todo a este movimiento. El «observados por casualidad» que menciona Bazin no se cumple de todo. En el baño familiar hay un momento de reflexividad cinematográfica cuando una de las niñas,

Anita, ve directamente a la cámara. La niña se siente observada y no puede evitar dirigir su mirada hacia el aparato y hacia nosotros.



Anita ve a la cámara. Momento de reflexividad cinematográfica

Fue un acierto conservar ese momento porque el director nos deja sentir la presencia de la cámara. Como espectadores la mirada nos interpela, actúa sobre nosotros y por un instante nos saca del contexto de la representación imaginaria, distanciándonos del relato y evidenciando la autoría y lo real del acontecimiento.

El modo clásico de representación cinematográfica estableció las categorías de objetivo (lo que la cámara ve) y subjetivo (lo que el personaje ve).<sup>83</sup> Estas convenciones se trastocan en el filme. Cuando la mirada de Anita se encuentra con la cámara, nos indica que es consciente de ser observada, pero también se descubre la identidad del cineasta-cámara que ve al personaje y participa de la acción. Lo que era objetivo (lo que la cámara ve) se vuelve subjetivo (lo que la cámara-cineasta ve). El ojo observador de la cámara no tiene ninguna intención de pasar inadvertido. Es la prueba de una presencia física que atestigua su mundo. Reygadas subraya la doble naturaleza del cine que se vuelve objetivo y subjetivo al mismo tiempo.<sup>84</sup> Para Nichols, en las películas de observación hay indicios de la presencia del realizador, mediante la mirada de la cámara, claro, y por las

muestras de reconocimiento del mismo que dan los sujetos filmados.<sup>85</sup> Esta formulación entra en el dominio de la no ficción si atendemos la consideración de Weinrichter cuando menciona que el cine de no ficción contemporáneo mezcla observación e intervención.<sup>86</sup>

Mediante estos dispositivos narrativos se reconoce también la integración de los diferenciales que propone Nichols sobre documental y ficción, de modo que el espectador es consciente de una realidad doble, una que se da al interior del relato: la familia de Johan tomando su baño-ritual, «aborda el mundo en que imaginamos vivir». Y la realidad de la filmación de ese relato: un grupo de menonitas es filmado mientras recrea lo que sería un baño-ritual cotidiano, «aborda el mundo en el que vivimos.» Habría que agregar una tercera realidad que no se materializó del todo por estar frente al azar y las infinitas

---

<sup>83</sup>Francisco Elinaldo Teixeira. «Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre», en *Documentário no Brasil, Op. Cit.*, p. 41.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 43.

---

<sup>85</sup> Bill Nichols, *Op. Cit.*, p. 240.

<sup>86</sup> Antonio Weinrichter. *Op. Cit.*, p. 61.

posibilidades que ofrece: la realidad que, en principio, estaba esbozada en el guión.

Con ello, el filme se distancia del orden de la representación instituido por el cine de estilo que, de acuerdo con David Bordwell, intenta disimular su artificio por medio de técnicas de continuidad y una narrativa invisible.<sup>87</sup> Además, rompe con el paradigma realista presente en los relatos decimonónicos de Giovanni Verga, que establecía como principio general la observación impersonal y la no intervención.<sup>88</sup> Este estatuto de no intervenir en los acontecimientos será recogido por el *direct cinema*, aunque de acuerdo con Antonio Weinrichter, raras veces se cumplió.<sup>89</sup> Una y otra vez Reygadas pone en funcionamiento estrategias visuales que veladamente subvierten la estructura del cine clásico. Lo hace manteniendo una

equivalencia lógica en la narración y el efecto de realidad. Xavier nos recuerda que «la hipótesis “realista” trae como consecuencia la admisión de que hay un modo normal o natural de combinar las imágenes (justamente aquél que no destruye la “impresión de realidad”)».<sup>90</sup>

El continuum «clásico» de una secuencia se configura a partir de una lógica entre un plano y otro, para que el espectador construya una imagen mental de la acción que se desarrolla en la escena. Reygadas rompe con este canon al cambiar los referentes visuales y las asociaciones que ha construido entre ellos. Lo realiza por medio de la elipsis: Johan y Esther están bañando a uno de sus hijos pequeños. El niño está en el centro de espaldas a la cámara. Esther a la derecha del plano y Johan a la izquierda, de él vemos sus brazos, sobre todo el izquierdo, casi de espaldas a la cámara. En el siguiente plano vemos a

---

<sup>87</sup> David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *Op. Cit.*, p. 3.

<sup>88</sup> Marcos Ripalda Ruiz, *Op. Cit.*, p. 45.

<sup>89</sup> Antonio Weinrichter. *Op. Cit.*, p. 39.

---

<sup>90</sup> Ismail Xavier. *Op. Cit.*, p. 45.

Johan en el centro de la pantalla, casi de frente a la cámara que continúa enjabonando... pero ahora a su hija que mediante un paneo la vemos entrar a cuadro creando un falso *raccord*. En cambio, sí hay un continuum sonoro, pues el sonido de fondo no se modifica y funciona como contrapunto para mantener el efecto de que habrá continuidad de un plano a otro.

Se trata de todo un conjunto de estrategias narrativas y juegos de artificio que no reproducen ni copian una realidad, sino que la re-crean para conseguir un efecto de realidad. Sí hay una mimesis en el sentido de imitar el mundo que inspiró al realizador, pero se pasa a un segundo nivel creo yo, que es la re-creación de ese mundo. Parafraseando a Deleuze, la realidad no tiene que ser alcanzada, hallada ni reproducida, debe ser creada.<sup>91</sup> Finalmente, de lo que se trata es de crear «una

impresión de autenticidad basada más en la realidad de la representación, que en la representación de la realidad.»<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> «La verdad no tiene que ser alcanzada, hallada ni reproducida, debe ser creada», Gilles Deleuze. *Op. Cit.*, p. 197.

---

<sup>92</sup> Bill Nichols. *Op. Cit.*, p. 240.

## VI. EN EL DOMINIO DE LOS OPUESTOS (Conclusiones)

*Individual films gain value both for their regional distinctiveness and for their universal appeal.*

*Bill Nichols. Discovering form, inferring meaning*

Un ambiente realista domina el estilo narrativo de *Luz silenciosa* que se decanta, en principio, por el tratamiento formal: ritmos cotidianos, escenarios naturales, actores no profesionales, ausencia de música incidental o de acompañamiento. Bajo su aparente sencillez, yace un complejo sistema de recursos visuales y auditivos que denotan la atención que el realizador ha puesto en cada detalle; incluso haciendo uso de virtudes expresivas que veladamente modifican lo que se juzgaría como representación realista: la aparente ampliación del encuadre a través de un lente gran angular, la recurrencia de la elipsis, el ligero cambio de coloratura en el rostro de Esther al resucitar o la intensificación del sonido. Pero sucede que la realidad factual es cobijada por

el artificio para que pueda ser trasladada a la pantalla como realidad filmada. La transparencia del dispositivo cinematográfico no existe como tal.

No pretendo obviar la doble naturaleza del realismo cinematográfico que he abordado en este trabajo. Percibo un realismo cuya sustancia es guiada por un carácter social y político. Otro, que dispone de estrategias visuales y de puesta en escena que en muchas ocasiones toma prestadas del documental. El discurso de *Luz silenciosa* abrega de las dos, no obstante que su carácter político no se circunscriba al orden social en el sentido militante, sino que actúa sobre el método de representación visual y temática, y responde a una conciencia crítica ante el aparato de producción y distribución del

*mainstream* y la cultura de lo predigerido. Ahora bien, resulta imposible que el término realismo por sí solo contenga la explicación del corpus realista de la película y de su particular postura política e ideológica. Más bien hay que esbozar la pertinencia de un conjunto de realismos que le dan forma y sentido. La postura estética como contrapunto al cine-espectáculo, las experimentaciones con la dialéctica del discurso de ficción y no ficción, el repertorio conformado por actores no profesionales, la dispersión del drama en favor de la mirada paciente que atestigua acontecimientos rutinarios, así como el ritmo pausado que deviene contemplativo, nos habla de un realismo estético. A este realismo se suma otro de tipo social por la exploración de entornos cotidianos, y la inclinación por retratar los rostros que permanecen al margen de los intereses del *mainstream*, es decir, por colocar el acento en una cierta democratización del arte. Por último, el dilema

moral que implica amar a dos personas, que está enmarcado por el impedimento ético, social y religioso, nos invita a pensar en un realismo de corte existencial.

De *Luz silenciosa* puede decirse que permanece en la geografía de los opuestos. Rebaso el antagonismo entre ficción y documental y prefiere la hibridación de estrategias narrativas. Apuesta por la presencia del sujeto cotidiano negando el *star system* de manera total. Hace frente a la imposición del uso de ciertos idiomas mostrando otras voces, otros sonidos, yendo al encuentro de una lengua arcaica y vigente. Deposita en un mismo ámbito lo concreto: una inminente separación, con lo abstracto: la realización de un milagro. Difumina las fronteras entre lo local y lo global, lo íntimo y lo universal, partiendo de espacios cerrados para después extenderse a territorios más amplios: un hombre, una mujer, una familia, una casa, un campo, un mundo. Confronta el silencio y la tranquilidad que

emana del paisaje con el crescendo de un drama existencial, familiar y universal.

Reygadas como agente de su obra cuestiona y propone una realidad. Es verdad que nadie puede recrear la realidad en su totalidad. Hay un pensamiento detrás que norma y delimita el espacio que dará sustancia a esa realidad. Pero es en la búsqueda personal del propio pulso creativo donde se concentra el pulso de esta cinematografía; donde se alza un trabajo que no niega su herencia pero que tampoco se ciñe del todo a esquemas prediseñados para, finalmente, encontrar resonancias en la obra de directores de otras latitudes y de otros tiempos. Y *a posteriori*, bajo la luz de la interpretación, la obra cobre nuevos sentidos y nuevos significados.

## VII. BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

**Acosta Larroca, Pablo; Aponte A. Gutter, Nicolás.** “Entrevista con Jorge Sanjinés”, Grupokane, [http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=147:artentrevjorgesanjines&catid=36:catficcio&Itemid=29](http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=147:artentrevjorgesanjines&catid=36:catficcio&Itemid=29)

*Actas del V congreso latinoamericano de educación intercultural bilingüe. Realidad multilingüe y desafío intercultural. Ciudadanía política y educación*, Editor Roberto Zariquiey, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003, 523 p.

**Arnheim, Rudolf.** *El cine como arte*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1971, 190 p.

**Baudrillard, Jean.** *Cultura y simulacro*, Editorial Kairós, Barcelona, 1978, 99 p.

**Bazin, Andre.** *¿Qué es el cine?*, Ediciones Rialp, Madrid, 1966, 599 p.

**Berschand, Jean.** *El documental. La otra cara del cine*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2004, 101 p.

**Bordwell, David; Thompson, Kristin.** *Film Art. An introduction*, octava edición, McGraw Hill, New York, 2008, 505 p.

**Bordwell, David; Staiger, Janet y Thompson, Kristin.** *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Paidós Comunicación Cine, Barcelona 1997, 406 p.

**Capote, Truman; Inge, M. Thomas.** *Truman Capote: conversations*, Univ. Press of Mississippi, 1987, 374 p.

**Arthur C. Danto.** "The End of Art" en *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia, 1986, pp. 81 – 115.

**Debord, Guy.** *La sociedad del espectáculo*, La marca editora, España, 1998, 180 p.

**Deleuze, Gilles.** *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós Comunicación, España, 1987, 391 p.

**Deleyto, Celestino.** *Ángeles y demonios: representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*, Editorial Paidós, Barcelona, 2003, 381 p.

**Dreyer, Carl T.** *Reflexiones sobre mi oficio: escritos y entrevistas*, Barcelona; México Paidós Ibérica, 1999, p. 108

- Dufrene, Mikel.** “The World of the Aesthetic Object”, en Clive Cazeaux (ed.), *The Continental Aesthetics Reader*, London, Routledge, 2000, pp. 129-150.
- Eguiarte, Paola.** “Una silenciosa historia de amor” en Uno más uno, México, 6 de septiembre de 2007, Espectáculos, p. 20.
- García Leal, José.** “*Algunas definiciones actuales del arte*” en *Filosofía del Arte*, Madrid, Síntesis, 2002, 37-92 pp.
- Edmonds, Robert; Grierson, John; Meran Barsam, Richard.** *Principios de cine documental*, segunda edición, CUEC, UNAM, México, 1990, 97 p.
- Gubern, Roman.** *El eros electrónico*, Editorial Taurus, México, 2000, 225 p.
- Hamid Naficy.** *An accented cinema. Exilic and diasporic filmmaking*, Princeton University Press, Estados Unidos, 2001, pp. 10-39.
- Higson, Andrew.** “The Concept of National Cinema”, *Screen*, vol. 30, no. 4 (1989), pp.36-46; y “The Limiting Imagination of National Cinema”, en Mette Hjort y Scott MacKenzie (eds.), *Cinema and Nation* (London, Routledge, 2000), pp.63-73.
- Jameson, Fredric.** *Teoría de la posmodernidad*, Editorial Trotta, Madrid, 2001, 340 p.
- Kaiser, Patricia.** “El cine como re-presentación social. Ciencia ficción y posmodernidad: una perspectiva”, en *Diversidad en los estudios cinematográficos*, Azuaga, Ricardo (comp.), Fondo Editorial de Humanidades, y Educación, Universidad Central de Venezuela, Venezuela, 2005, 105 p.
- Lins, Consuelo.** “O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente”, en *Documentário no Brasil. Tradição e Transformação*, Francisco Elinaldo Teixeira (org.). São Paulo, Editorial Summus, 2004, pp. 179 -198.
- López, Ana M.** “An ‘Other’ History. The New Latin American Cinema”, en *New Latin American Cinema*, Volumen 1, Michael T. Martin, (comp.), Wayne State University Press, Michigan, 1997, p. 135-156.
- Martel, Frédéric.** *Cultura mainstream*, Editorial Taurus, México, 2011, 458 p.
- Martín-Barbero, Jesús; Rey, Germán.** *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Gedisa Editorial, España, 1999, 157 p.
- Monsiváis, Carlos y Bonfil, Carlos.** *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, Ediciones El Milagro, IMCINE; México 1994, 230 p.

**Nagib, Lúcia.** *World Cinema and the Ethics of Realism*, The Continuum International Publishing Group, New York, 2011, 293 p.

**Nichols, Bill.** “Discovering form, inferring meaning. New Cinemas and the Film Festival Circuit”, *Film Quarterly*, Vol. 47, Núm. 3, primavera, 1994), pp. 16-30.

——— *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Editorial Paidós, Barcelona, 1997, 388 p.

**Niney, François.** *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*, CUEC, UNAM, México, 2009, 525 p.

**Nochlin, Linda.** *Realism*, Penguin Books, Nueva York, 1976, 283 p.

**Orozco Gómez, Guillermo.** *Televisión, audiencias y educación*, Editorial Norma, México, 2001, 122 p.

——— *Televisión y audiencias. Un enfoque cualitativo*, Universidad Iberoamericana, Ediciones de la Torre, Madrid, 1996, 207 p.

**Paz, Octavio.** *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica, México 2003, 305 p.

**Pérez Montfort, Ricardo.** *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, Conacyt-Ciesas. CIDHEM, México, 2000, 149 p.

**Prater, Andreas.** “El Barroco” en *Los maestros de la pintura occidental*, Taschen, 2002, 760 p.

**Quintana, Ángel.** *Fábulas de lo visible*, Acantilado, primera edición, Barcelona, España, 2003, 312 p.

**Rancière, Jacques.** *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Paidós Comunicación, España, 2005, 222 p.

**Ripalda Ruiz, Marcos.** *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*, Ediciones internacionales, Madrid, España, 2005, 243 p.

**Rivapalacio Q, Mariana.** “Carlos Reygadas. Una batalla nada silenciosa”. Entrevista publicada en *El Universal*, Sección Día siete, 23 septiembre de 2007, p. 40.

**Sanjinés, Jorge.** “El plano secuencia integral”, *Cine Cubano*, no. 125 (1989), pp.65-71.

——— “Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario”, en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (México, Siglo Veintiuno, 1979), pp.57-66.

**Schrader, Paul.** *Transcendental style in film. Ozu, Bresson, Dreyer*, Da Capo Press, University of California, USA, 1972, 194 p.

**Sedeño Valdellós, Ana; Ruiz Muñoz, María Jesús.** *Cine y globalización: hacia un concepto de cine transnacional*, Actas – III Congreso Internacional Latina de Comunicación.

Social – III CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2011.

**Smith, Paul Julian.** Prólogo a *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio. Argentina, Brasil, España y México*, Coord. Juan Carlos Vargas, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades/ Patronato del Festival Internacional de Cine en Guadalajara, 2011, 544 páginas.

**Sontag, Susan.** *Contra la interpretación*, Alfaguara, México, 1996, 390 p.

**Stam, Robert.** *Teorías del cine*, Paidós Comunicación, Barcelona, España, 2001, 418 p.

**Tarkovski, Andrey.** *Esculpir el tiempo*, UNAM, CUEC, México, 1993, 284 p.

**Tompkins, Cynthia.** “A Deleuzian Approach to Carlos Reygadas’s *Stellet Licht* [*Silent Light*] (2008)”, en *Research Paper Series*, No. 51, The University of New Mexico, Albuquerque, New Mexico, Noviembre, 2010.

**Weinrichter, Antonio.** *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, T&B Editores, segunda edición, Madrid, España, 2004, 143 p.

\_\_\_\_\_ “Subjetividad, impostura, apropiación. En la zona donde el documental pierde su honesto nombre”, *Archivos de la Filmoteca*, Núm. 30, octubre 1998, pp. 109-123.

**Widdifield, Stacie.** “El impulso de Humboldt y la mirada extranjera sobre México” en *Hacia otra historia del arte en México: De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)*, Conaculta, México, 2001, Tomo I.

**Xavier, Ismail.** *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Manantial, Buenos Aires, 2008, 283 p.

## VIII. FILMOGRAFÍA

### *Alamar*

Dirección: Pedro González Rubio. Guión: Pedro González Rubio. Fotografía: Pedro González Rubio. Elenco: Natan Machado Palombini, Jorge Machado Castro, Néstor Marín "Matraca", Roberta Palombini. País: México. Duración: 80 min. Año: 2010.

### *Alemania año cero (Germania, anno zero)*

Dirección: Roberto Rossellini. Guión: Roberto Rossellini, Carlo Lizanni, Max Colpet. Fotografía: Robert Juillard. Reparto: Edmund Moeschke, Werner Pittschau, Barbara Hintz. País: Italia. Duración: 74 min. Año: 1948.

### *Amarte duele*

Dirección: Pedro Fernando Sariñana. Guión: Carolina Rivera. Fotografía: Salvador Cartas. Reparto: Luis Fernando Peña, Martha Higareda, Ximena Sariñana. País: México. Duración: 104 min. Año: 2002.

### *Amor Xtremo*

Dirección: Chava Cartas. Guión: Carolina Rivera, Carlos Sariñana. Fotografía: Alberto Castillo A.M.C. Reparto: Aarón Díaz, Irán Castillo, Plutarco Haza. País: México. Duración: 90 min. Año: 2006.

### *Amores perros*

Dirección: Alejandro González Iñárritu. Guión: Guillermo Arriaga. Fotografía: Rodrigo Prieto. Reparto: Gael García Bernal, Vanessa Bauche, Gustavo Sánchez Parra. País: México. Duración: 147 min. Año: 2000.

### *Arca rusa, El (Russkiy kovcheg)*

Dirección: Aleksander Sokurov. Guión: Boris Khaimsky, Anatoli Nikiforov, Svetlana Proskurina, Aleksandr Sokurov. Fotografía: Tilman Buettner. Reparto: Sergei Dontsov, Mariya Kuznetsova, Leonid Mozgovoy. País: Rusia, Alemania. Duración: 96 min. Año: 2002.

### *Avatar*

Dirección: James Cameron. Guión: James Cameron. Fotografía: Mauro Fiore. Reparto: Sam Worthington, Zoe Saldana, Michelle Rodríguez. País: Estados Unidos. Duración: 162 min. Año: 2009.

### *Batalla en el cielo*

Dirección: Carlos Reygadas. Guión: Carlos Reygadas. Fotografía: Diego Martínez V. Reparto: Marcos Hernández, Anapola Mushkadiz. País: México, Bélgica, Francia, Alemania, Países Bajos. Duración: 95 min. Año: 2005.

***Caballo de Turín, El (A Torinói ló)***

Dirección: Béla Tarr, Ágnes Hranitzky. Guión: László Krasznahorkai, Béla Tarr. Fotografía: Fred Kelemen. Reparto: Sam János Derzsi, Erika Bók and Mihály Kormos. País: Hungría, Francia, Alemania, Suiza, Estados Unidos. Duración: 146 min. Año: 2011.

***Cabra, mercado para morir (Cabra marcado para morrer)***

Dirección: Eduardo Coutinho. Guión: Eduardo Coutinho. Fotografía: Fernando Duarte, Edgar Moura. País: Brasil. Duración: 119 min. Año: 1984.

***Cansada de besar sapos***

Dirección: Jorge Colón. Guión: Joaquín Bissner, Isabel Guerrero, Manuel Huici, Christopher Hool. Fotografía: Jaime Reynoso. Reparto: Ana Serradilla, José María de Tavira. País: México. Duración: 100 min. Año: 2006.

***Elektra (Szerelmem, Elektra)***

Dirección: Miklós Jancsó. Guión: László Gyurkó, Gyula Hernádi. Fotografía: János Kende. Reparto: Mari Töröcsik, György Cserhalmi, József Madaras. País: Hungría. Duración: 70 min. Año: 1974.

***Filmando 'Batalla en el cielo'***

Dirección: Carlos Reygadas. Guión: Manuel Méndez, Adrian Arce. Fotografía: Mauro Fiore. Reparto: Alex Ezpeleta, Marcos Hernández y Pilles Laurent. País: México. Duración: 60 min. Año: 2004.

***Historia de Tokyo (Tôkyô monogatari)***

Dirección: Yasujiro Ozu. Guión: Kôgo Noda, Yasujiro Ozu. Fotografía: Yuharu Atsuta. Reparto: Chishû Ryû, Chieko Higashiyama and Sô Yamamura. País: Japón. Duración: 136 min. Año: 1953.

***Historias mínimas***

Dirección: Carlos Sorín. Guión: Pablo Solarz. Fotografía: Hugo Colace. Reparto: Javier Lombardo, Antonio Benedicti, Javiera Bravo. País: Argentina. Duración: 92 min. Año: 2002.

***Japón***

Dirección: Carlos Reygadas. Guión: Carlos Reygadas. Fotografía: Diego Martínez Vignatti. Reparto: Alejandro Ferretis, Magdalena Flores, Ramón Moreira. País: México, Alemania, Países Bajos, España. Duración: 103 min. Año: 2002.

***Ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette)***

Dirección: Vittorio de Sica. Guión: Suso Cecchi D'Amico y Cesare Zavattini. Fotografía: Carlo Montouri. Reparto: Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carell. País: Italia. Duración: 88 min. Año: 1948.

***Liverpool***

Dirección: Lisandro Alonso. Guión: Lisandro Alonso y Salvador Roselli. Fotografía: Lucio Bonelli. Reparto: Juan Fernández, Giselle Irrazabal, Nieves Cabrera. País: Argentina, Francia, Holanda, Alemania y España. Duración: 84 min. Año: 2008.

***Luz silenciosa (Stellet Licht)***

Dirección: Carlos Reygadas. Guión: Carlos Reygadas. Fotografía: Alexis Zabé. Reparto: Cornelio Wall, Miriam Toews, Maria Pankratz. País: México, Francia, Holanda. Duración: 142 min. Año: 2007.

***Mahumain***

Dirección: Carlos Reygadas. Guión: Carlos Reygadas. Fotografía: Diego Martínez Vignatti. Reparto: Stéphan Brodzky, Simon Gérard, Sandrine Laroche. País: Bélgica: 06:20 min. Año: 1999.

***Misma luna, La***

Dirección: Patricia Riggen. Guión: Ligiah Villalobos. Fotografía: Checco Varese. Reparto: Eugenio Derbez, Kate del Castillo, Adrian Alonso. País: México, Estados Unidos. Duración: 109 min. Año: 2007.

***Nación clandestina, La***

Dirección: Jorge Sanjinés. Guión: Jorge Sanjinés. Fotografía: César Pérez. Reparto: Reynaldo Yurja, Delfina Mamani, Orlando Huanca. País: Bolivia. Duración: 128 min. Año: 1989.

***Nanook el esquimal (Nanook of the north)***

Dirección: Robert J. Flaherty. Guión: Robert J. Flaherty. Fotografía: Robert J. Flaherty. País: Estados Unidos. Duración: 79 min. Año: 1922.

***Niñas mal***

Dirección: Fernando Sariñana. Guión: Issa López, Carolina Rivera. Fotografía: Chava Cartas. Reparto: Martha Higareda, Blanca Guerra, Camila Sodi. País: México. Duración: 100 min. Año: 2007.

***No eres tú, soy yo***

Dirección: Alejandro Springall. Guión: Alejandro Springall, Luis Aura, (Historia: Juan Taratuto). Fotografía: Celiana Cárdenas. Reparto: Eugenio Derbez, Martina García, Alejandra Barros. País: México. Duración: 100 min. Año: 2010.

***Misterioso objeto al medio día (Dokfa Nai Meuman)***

Dirección: Apichatpong Weerasethakul. Fotografía: Prasong Klimborron, Sayombhu Mukdeeprom. País: Tailandia, Países Bajos. Duración: 83 min. Año: 2000.

***Paisà***

Dirección: Roberto Rossellini. Guión: Federico Fellini, Roberto Rossellini, Sergio Amidei. Fotografía: Otello Martelli. Reparto: Maria Michi, Gar Moore, Carmela Sazio. País: Italia. Duración: 134 min. Año: 1946.

***Palabra, La (Ordet)***

Dirección: Carl Theodor Dreyer. Guión: Carl Theodor Dreyer, basado en la obra de Kaj Munk. Fotografía: Henning Bendsten. Reparto: Henrik Malberg, Emil Hass Christensen, Preben Lerdorff Rye. País: Dinamarca. Duración: 125 min. Año: 1955.

***Raíces***

Dirección: Benito Alazraki. Guión: Carlos Velo, Benito Alazraki, Manuel Barbachano Ponce, Elena Urrutia (como María Elena Lazo), Jomí García Ascot y Fernando Espejo, sobre varios cuentos de "El Diosero" de Francisco Rojas González. Fotografía: Ramón Muñoz (prólogo), Walter Reuter ("Las vacas", "El tuerto" y "La potranca") y Hans Beimler ("Nuestra señora"). Reparto: Beatriz Flores, Olimpia Alazraki, Miguel Ángel. País: México. Duración: 103 min. Año: 1953.

***Recién cazado***

Dirección: René Bueno. Guión: René Bueno. Fotografía: Alberto Lee. Reparto: Jaime Camil, Gabriela Vergara. País: México. Duración: 109 min. Año: 2009.

***Redes***

Dirección: Fred Zinnemann, Emilio Gómez Muriel. Guión: Agustín Velázquez Chávez, Paul Strand, adaptado por Emilio Gómez Muriel, Fred Zinnemann y Henwar Rodakiewicz. Fotografía: Paul Strand. Reparto: Silvio Hernández, David Valle González, Rafael Hinojosa, Antonio Lara, Miguel Figueroa y pescadores nativos. País: México. Duración: 61 min. Año: 1936.

***Revolución***

Dirección: Mariana Chenillo, Fernando Eimbcke, Amat Escalante, Gael García Bernal, Rodrigo García, Diego Luna, Gerardo Naranjo, Rodrigo Plá, Carlos Reygadas, Patricia Riggen. Guión: Laura Santullo, Amat Escalante, Carlos Reygadas, Mariana Chenillo, Patricia Riggen, Jorge Riggen, Diego Luna, Gael García Bernal, Gerardo Naranjo, Fernando Eimbcke. Fotografía: Emiliano Villanueva, Lorenzo Hagerman, Gerardo Barroso, Andrea Borbolla, Amat Escalante, Pau Esteve, Pedro González Rubio, Sebastián Hoffman, Pablo Núñez, Patrick Murguía, Alexis Zabé, Gerónimo Denti, Miguel López, Serguei Saldívar Tanaka, Checco Varese. País: México. Duración: 108 min. Año: 2010.

***Roma ciudad abierta (Roma, città aperta)***

Dirección: Roberto Rossellini. Guión: Federico Fellini, Sergio Amidei, Roberto Rossellini. Fotografía: Ubaldo Arata. Reparto: Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Marcello Pagliero. País: Italia. Duración: 100 min. Año: 1945.

***Tarahumara***

Dirección: Luis Alcoriza. Guión: Luis Alcoriza. Fotografía: Rosalío Solano. Dirección de arte: Ignacio López Tarso, Jaime Fernández, Aurora Clavel. País: México. Duración: 130 min., 115 min. para exhibición comercial. Año: 1964.

***Tiburoneros***

Dirección: Luis Alcoriza. Guión: Luis Alcoriza. Fotografía: Raúl Martínez Solares. Reparto: Julio Aldama, Dacia González, David del Carpio. País: México. Duración: 100 min. Año: 1962.

***Tierra tiembla, La (La terra trema)***

Dirección: Luchino Visconti. Guión: Luchino Visconti, basado en la novela de Giovanni Verga. Fotografía: G.R. Aldo. Reparto: Maria Micale, Sebastiano Valastro, Antonio Arcidiacono. País: Italia. Duración: 152 min. Año: 1948.

***Tirador***

Dirección: Brillante Mendoza. Guión: Ralston Jover. Fotografía: Brillante Mendoza. Reparto: Jiro Manio, Coco Martin y Kristoffer King. País: Filipinas. Duración: 86 min. Año: 2007.

***Tlayucan***

Dirección: Luis Alcoriza. Guión: Luis Alcoriza, sobre una historia de Jesús "Murciélagos" González. Fotografía: Rosalío Solano. Reparto: Julio Aldama, Norma Angélica, Andrés Soler. País: México. Duración: 95 min. Año: 1961.

***Umberto D***

Dirección: Vittorio De Sica. Guión: Cesare Zavattini. Fotografía: G.R. Aldo. Reparto: Carlo Battisti, Maria Pia Casilio y Lina Gennari. País: Italia. Duración: 89 min. Año: 1952.

***Vidas secas***

Dirección: Nelson Pereira dos Santos. Guión: Nelson Pereira dos Santos, Graciliano Ramos. Fotografía: Luiz Carlos Barreto, José Rosa. Reparto: Átila Iório, Maria Ribeiro, Orlando Macedo. País: Brasil. Duración: 103 min. Año: 1963.