



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

ENTRE LA CONVENCION Y LA EXPERIMENTACION
ESTUDIO POLIEDRICO DEL CINE DE CARLOS REYGADAS, NICOLÁS PEREDA Y
YULENE OLAIZOLA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
GABRIELA INÉS TORRES VIGIL

TUTOR PRINCIPAL
DAVID WOOD
UNAM
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

TUTORES
ANDREA NOBLE †
DURHAM UNIVERSITY
ALEKSANDRA JABLONSKA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
MISHA MACLAIRD
POGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
JOSÉ FRANCISCO CERDÁN
UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID
JAVIER RAMÍREZ MIRANDA

UNAM
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

CIUDAD DE MEXICO, MARZO, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

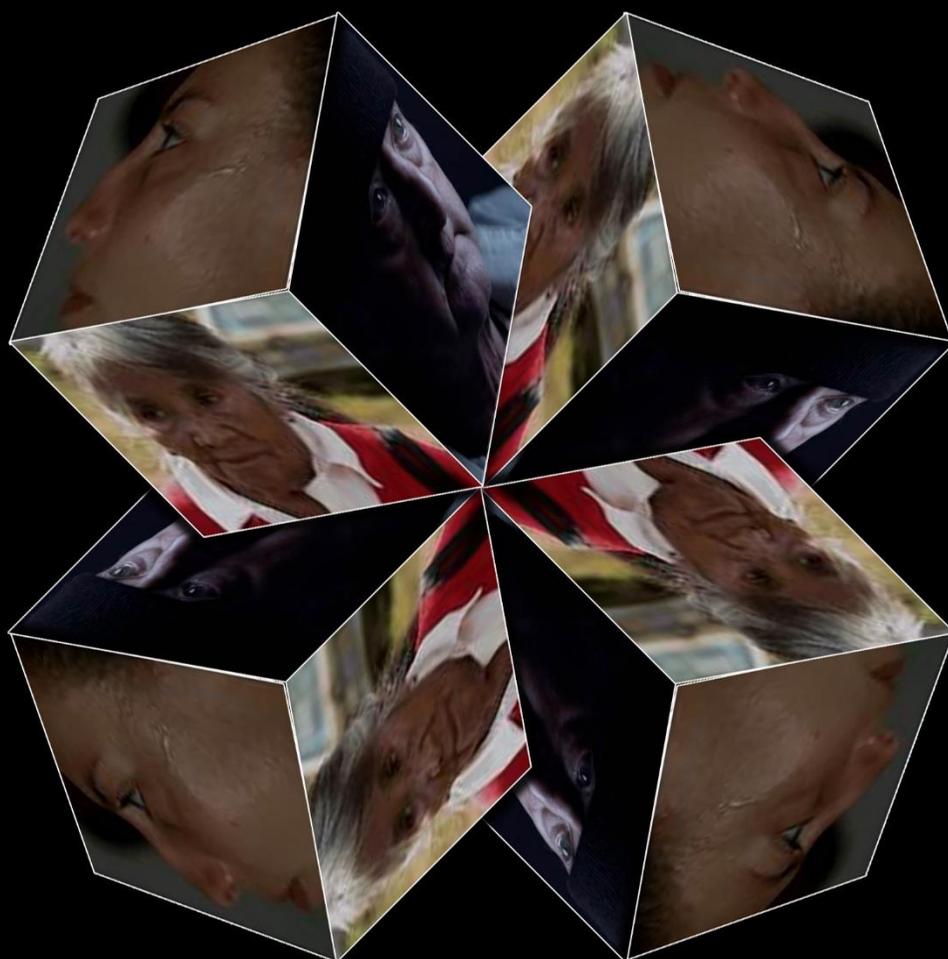
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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

ENTRE LA CONVENCIÓN Y LA EXPERIMENTACIÓN

ESTUDIO POLIÉDRICO DEL CINE DE

CARLOS REYGADAS,
NICOLÁS PEREDA Y
YULENE OLAIZOLA



Gabriela Inés Torres Vigil

A Pablo Iván, por ser.

A Iván, por estar.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a David Wood, Aleksandra Jablonska, Misha MacLaird, Josetxo Cerdán y Javier Ramírez por su tiempo y sus valiosas observaciones.

A mi madre Alicia y a mis hermanos Laura y Javier por su apoyo siempre incondicional.

A Yulene Olaizola y Nicolás Pereda por su gentileza al ceder parte de su tiempo para compartirme sus experiencias.

A Carmen Elisa Gómez y José Miguel Rentería por su generosidad al obsequiarme libros que contribuyeron a darle forma a esta tesis.

A la UNAM, por ser campo fértil de conocimiento.

Contenido

	11	Introducción
1	24	Gestación de nuevas rutas para el cine mexicano
	27	Reconciliación de la clase media con el cine nacional y apertura internacional
	32	La exhibición en la era digital
	38	Cineastas <i>entrepreneurs</i>
2	43	Mainstream del cine de arte
	44	<i>World cinema</i> vs. <i>mainstream</i> del cine de arte
	47	<i>Mainstream</i> del cine de arte y los festivales internacionales
	50	Acento en lo cotidiano
	56	Diálogo entre élites
3	59	El sustrato realista
	61	El realismo: fruto de convenciones
	67	El sentido social del realismo
	75	Estampas sociales de la fragmentación
	78	Estampa familiar
	89	Estampas ciudadanas
	93	Estampa de la incertidumbre glocal
4	101	Carlos Reygadas. El impulso por lo perturbador
	105	<i>Luz silenciosa</i> . En los confines del cine posnacional y posnacionalista
	118	La develación de una presencia. Acciones documentalizantes en relatos ficcionalizados
	122	<i>Post tenebras lux</i> . Realismos en tensión
	124	La tensión de los opuestos
	132	En la esfera de lo mental
	134	La distorsión de la realidad
	136	Un cine transgresor
	137	El sesgo <i>queer</i>
	140	La imagen táctil
146	Relaciones de poder	
148	Heterodoxia formal	

5

- 153 Nicolás pereda. El impulso por la forma**
158 Repeticiones anómalas: repertorios alegóricos
160 Repetición balzaquiana
161 Repetición como reflexividad metacinemática
165 Repetición como diálogo intertextual
168 Repetición como experiencia humana
172 La revelación de un cine híbrido

6

- 183 Yulene Olaizola. El impulso por el cine de la quietud**
186 Díptico *Fogo/Epitafio*: cine transnacional y posnacional
188 *Fogo*: el flanco transnacional
193 *Epitafio*: el flanco posnacional
202 El sendero del *slow cinema*

- 211 Conclusiones. El eterno retorno al realismo**
216 Bibliografía

INTRODUCCIÓN

En el arte no hay herencias: hay descubrimientos, conquistas, afinidades, raptos: recreaciones que son realmente creaciones.
Octavio Paz

Estamos en un momento histórico de gran movilidad dentro de la cinematografía nacional. Directores mexicanos han participado en los festivales de cine más importantes cosechando premios internacionales y posicionando a México como un referente en el escenario de la producción fílmica. A eso hay que añadir la diversidad temática y estilística que permite que las obras se muevan en un espectro muy amplio, del cine de comedia (*Nosotros los nobles*, Alazraki) o de terror (*Kilómetro 31*, Rigoberto Castañeda, 2006), a trabajos de corte más autoral que transitan sobre todo en el circuito de festivales internacionales (*La libertad del diablo*, Everardo González, 2017; *Quebranto*, Roberto Fiesco, 2013; *Alamar*, Pedro González-Rubio, 2009; *Heli* Amat Escalante, 2013; *Mil nubes de paz cercan el cielo*, Julián Hernández, 2003; *Güeros* Alonso Ruizpalacios, 2014).

En esta última línea se inscribe el trabajo de tres directores mexicanos contemporáneos que constituyen la materia de esta investigación: Carlos Reygadas, Nicolás Pereda y Yulene Olaizola. ¿Por qué estudiar las obras de estos tres cineastas? Considero que funcionan como estudios de caso que facultan el análisis de determinadas inflexiones narrativas y estilísticas, dotadas de influjos realistas, que permean parte de la cinematografía mexicana. En términos más específicos, permiten dilucidar si es posible hablar de otros tipos de realismo en el cine contemporáneo, qué dispara el interés colectivo por resoluciones con sesgos realistas, cómo los filmes traducen la dimensión social de su época, esto es, qué comportamientos sociales están abordando en sus discursos, y cómo sus narrativas constituyen un vehículo para examinar otras variantes de las nociones de cine nacional y “lo nacional” en el cine, asimismo, permiten examinar los métodos de producción y exhibición que a la par se están desarrollando. En otras palabras, permiten realizar un estudio poliédrico de cierto cine mexicano que recorre los cauces del cine de arte.

Definir el cine de arte¹ resulta complejo por la imprecisión que guardan sus fronteras pues las variantes que abriga permiten ubicar cintas tan heterogéneas en su producción, estilo y narrativa como *Dogville* (Lars von Trier, 2002), *La caza* (Thomas Vinterberg, 2012) o *No soy una*

¹ La distinción entre cine de arte y cine comercial, que sigue teniendo presencia en los estudios fílmicos y en la crítica periodística, ha sido cuestionada desde diversos bastiones: desde los estudios culturales con Andreas Huyssen, filosóficos con Noël Carroll y sociológicos con Pierre Bourdieu. En el ámbito periodístico, los críticos autoristas de la revista *Cahiers du Cinéma*: André Bazin, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer y François Truffaut, Claude Chabrol y Jacques Rivette, en los años 50 reivindicaron el cine de algunos cineastas de Hollywood y consideraron al director de cine como un autor. Más recientemente, la crítica de cine Pauline Kael, que durante muchos años colaboró en la revista *The New Yorker*, fue de las primeras plumas en “tomarse en serio el cine *mainstream* y el *entertainment* desde un punto de vista crítico. Haciendo que lo respetable fuese accesible a todos y lo accesible respetable para la élite”. Frédéric, Martel, *Cultura mainstream*, (México: Editorial Taurus, 2011), 156.

bruja (Rungano Nyoni, 2017), por ejemplo, así como aquellas que se producen dentro del seno de Hollywood como *El padrino* (Francis Ford Coppola, 1972), *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) o *El Gran Hotel Budapest* (Wes Anderson, 2014), por mencionar algunos ejemplos contemporáneos. Lo que las aglutina es la presencia de un sello estilístico particular, un toque autoral y una inventiva plástica.

Rosalind Galt y Karl Schoonover proponen que el cine de arte puede definirse por su impureza, pues siempre pervierte las categorías estándar que se utilizan para dividir instituciones, lugares, historias o espectadores. Sostienen que el cine de arte no es ni experimental ni *mainstream*, y se mueve entre el mundo comercial y el artesanal.² Se trata de una impureza que permite abrir espacios entre las categorías *mainstream/vanguardia*, *local/cosmopolita*, *historia/teoría*, e *industria/debates académicos*.³ Coincido con esta propuesta de considerar el cine de arte como una categoría flexible que rechaza las exclusividades maniqueas que suelen darse en el ambiente cinematográfico como sucede, por ejemplo, con la distinción absoluta entre cine de arte y cine comercial que sigue teniendo presencia en los estudios fílmicos y en la crítica periodística.⁴

Décadas antes de que saliera a la luz el estudio de Galt y Schoonover hubo intentos por delinear el cine de arte a partir de la creación fílmica. Desde finales de los 70 y principios de los

² Rosalind Galt y Karl Schoonover, *Global Art Cinema. New Theories and Histories*, (New York: Oxford University Press, 2010), 6.

³ Galt y Schoonover, *Global Art Cinema*, 9.

⁴ Esta distinción ha sido cuestionada desde diversos bastiones: desde los estudios culturales con Andreas Huyssen, filosóficos con Noël Carroll y sociológicos con Pierre Bourdieu. En el ámbito periodístico, los críticos de la revista *Cahiers du Cinéma*, André Bazin, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, François Truffaut, Claude Chabrol y Jacques Rivette, reivindicaron en los años 50 el cine de algunos cineastas de Hollywood y consideraron al director de cine como un autor. Más recientemente, la crítica de cine Pauline Kael que durante muchos años colaboró en la revista *The New Yorker* fue de las primeras plumas en “tomarse en serio el cine *mainstream* y el *entertainment* desde un punto de vista crítico. Haciendo que lo respetable fuese accesible a todos y lo accesible respetable para la élite”. Frédéric Martel, *Cultura mainstream*, (México: Editorial Taurus, 2011), 156.

80 David Bordwell⁵ y Steve Neale coincidieron en que el cine de arte se rige, sobre todo, por sus diferencias respecto del modelo narrativo clásico⁶ y conlleva, además, una expresión autoral. En su ensayo “Art Cinema as Institution” publicado originalmente en 1981 en la revista *Screen*, Neale definió así el cine de arte:⁷

Art films tend to be marked by a stress on visual style (an engagement of the look in terms of a marked individual point of view rather than in terms of institutionalised spectacle) by a suppression of action in the Hollywood sense, by a consequent stress on character rather than the plot and by an interiorisation of dramatic conflict.⁸

La definición de Neale, vertida hace casi cuatro décadas, ha encontrado eco en el cine mexicano de años atrás y en el actual. Por el tiempo en que se publicó el artículo de Neale, en México se estaban realizando algunos filmes que se alejaron del “espectáculo institucionalizado” (hablando en términos del modelo clásico), que estuvieron impregnadas de un estilo visual personal y propusieron contenidos arriesgados al abordar temas considerados tabú. Son producciones que –

⁵ David Bordwell, “The Art Cinema as a Mode of Film Practice”, en *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, ed. Leo Braudy, Marshall Cohen, (New York, Oxford: Oxford University Press, 1999), 721.

⁶ El modelo clásico hace referencia a las películas de factura industrial que son proyectadas para interpelar a una audiencia masiva que se caracterizan por seguir ciertos cánones estéticos y formales que David Bordwell y Kristin Thompson han definido como: 1) orientación a la meta, 2) trama doble: manejo de dos tramas paralelas donde usualmente una de ellas involucra un romance, 3) planteamiento de causas para futuros efectos, 4) plazos para la resolución de la trama. Asimismo, privilegia la práctica del *star system*. Ver David Bordwell “The Art Cinema”; *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies* (USA: University of California Press, 2006); Kristine Thompson, “GRAVITY, Part 1: Two characters adrift in an experimental film”, *David Bordwell’s website on cinema*, <http://www.davidbordwell.net/blog/2013/11/07/gravity-part-1-two-characters-adrift-in-an-experimental-film/>.

⁷ Prefiero utilizar el término cine de arte en vez de “cine no comercial” o “cine independiente” porque estos dos últimos resultan ambiguos. Si por “cine comercial” se suele entender aquel producto cinematográfico que permanece prisionero de la lógica mercantil, reducido a ser un producto más dentro de la cadena de consumo mediático, el “cine no comercial”, por ende, debiera ser su opuesto. Pero hay que acotar que, en principio, todo cine entra en algún circuito de exhibición, distribución y venta, es decir, se comercializa. Además, películas producidas de manera independiente y consideradas de arte 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 modelo clásico no necesariamente se opone al entretenimiento. Por otro lado, hay un “cine independiente” como menciono en la página 45, que se gesta también en el interior de Hollywood. A mi juicio, el término cine de arte es más flexible y amplio, y se rige más por cuestiones estéticas más que de financiamiento.

⁸ Steve Neale, “Art Cinema as Institution” en *The European Cinema Reader*, (London: Routledge, 2002), 104.

a diferencia del cine independiente al que hace referencia Neale— estuvieron enmarcadas por una fuerte estatización de la industria cinematográfica mexicana. Menciono tres ejemplos: *Canoa* (Felipe Cazals, 1976) en donde se muestra la manipulación ideológica por parte de la Iglesia católica y los peligros del fanatismo; *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1978) que habla de la homosexualidad y cuestiona la masculinidad; y *El castillo de la pureza* (Arturo Ripstein, 1972) que versa sobre la perversión dentro de la institución familiar.

En los años 80 se vivieron años aciagos para el cine nacional que Alejandro Pelayo describe así: “No hay momento más triste para la cinematografía mexicana que los años 80, pues el trabajo independiente era de supervivencia, ya que no había ningún apoyo.”⁹ Un panorama opuesto es el que se presentó en la década de los 90. Muchos son los ejemplos de cintas que se perfilaron dentro de la categoría de cine de arte: *La mujer de Benjamín* (Carlos Carrera, 1991), *Cabeza de vaca* (Nicolás Echevarría, 1991), *La ley de Herodes* (Luis Estrada, 1999) y *Bajo California: el límite del tiempo* (Carlos Bolado, 1998), por mencionar solo algunos. El acento en la expresión autoral y la supresión de la acción en el sentido del modelo clásico de Hollywood perviven en los 2000 en el cine de Reygadas, Pereda y Olaizola, como en el de otros realizadores. Pero no podemos decir lo mismo del énfasis en el personaje sobre la trama pues en algunos casos la inclusión de actores no profesionales invierte la lectura hacia un cine de presencias más que de actores como sucede en *Fogo* (Yulene Olaizola 2012), a diferencia de los filmes de Pereda en donde suelen participar actores profesionales que sí tienen un peso significativo dentro de la trama.

⁹ “Los años 80, la época más triste para el cine nacional; no había ningún apoyo: Pelayo”, *La Jornada*, diciembre 15, 2014, <http://www.jornada.com.mx/2014/12/15/espectaculos/a14n1esp>.

Con todo, hay una tendencia claramente definida dentro del cine de arte, un *mainstream* que ha cobrado fuerza y a la cual se adhieren los trabajos de Pereda, Olaizola y Reygadas. Esta tendencia fílmica se hermana con el realismo que se gestó en la pintura y la literatura del siglo XIX, aquel que representaba al hombre común viviendo situaciones ordinarias. También presenta vínculos con el neorrealismo italiano por su inclinación de contar historias exentas de héroes o heroínas, usar locaciones reales e incluir a actores no profesionales filmándolos, en algunos casos, en su ambiente y cotidianidad. Galt y Schoonover han proyectado, desde varios ángulos, la asociación existente entre el cine de arte y el realismo. Refieren, por ejemplo, que la cohesión de cine de arte como categoría emergió con la popularidad del neorrealismo italiano. Asimismo, señalan que varias décadas después del neorrealismo, las películas de arte continúan otorgándole prioridad a los oprimidos, los desvalidos y los socialmente excluidos.¹⁰

La cinematografía que estudio no representa un caso aislado, en México, por ejemplo, hay paralelismos con filmes específicos como *Redes* (Fred Zinemann, 1934), filmada en Alvarado, Veracruz, y protagonizado por pescadores locales; *Los olvidados* (1951) de Luis Buñuel, una cinta que muestra un crudo retrato de los grupos marginales que vivían en la periferia de la ciudad en condiciones de extrema pobreza y que fue filmada en locaciones reales con actores no profesionales; *Raíces* (Benito Alazraki, 1953), que se rodó en escenarios naturales y participaron como actores secundarios pobladores de las comunidades donde se filmó, y en la que llama la atención la inserción de escenas que apelan al recurso del documental, como los voladores de Papantla y el carnaval chamula; y la trilogía conocida como las “Tres T”: *Tlayucan*

¹⁰ Galt y Schoonover, *Global Art Cinema*, 15.

(1961), *Tiburoneros* (1962) y *Tarahumara* (1964) del director de origen español Luis Alcoriza, 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 natural. En la esfera contemporánea se encuentran conexiones con *En la estancia*, (Carlos Armella, 2014), *Temporada de patos* (Fernando Eimbcke, 2004), *Las elegidas*, (David Pablos, 2016) o *Penumbra* (Eduardo Villanueva (2013), por mencionar solo algunos ejemplos. En el terreno internacional y contemporáneo hay correspondencias estéticas con el trabajo de directores como Béla Tarr, Lisandro Alonso, Apichatpong Weerasethakul, Hong Sang-soo o Lav Diaz.

La expresión realista que he mencionado no es la única que nutre la labor de la tríada de directores. Encuentro a la par experimentaciones formales y estilísticas que, de acuerdo con mi hipótesis central, convocan estadios que pueden leerse como realistas. Son dispositivos que, si bien ya han estado presentes en el devenir fílmico –como la dilución de las fronteras entre ficción y documental, el debilitamiento de la coherencia y linealidad narrativa, los discursos abiertos y polisémicos, el minimalismo formal y el *slow cinema*– adquieren un cariz particular bajo la mirada de los realizadores mexicanos. Como mencioné, el análisis de estas prácticas discursivas constituye el eje medular de esta investigación.

Si bien el trabajo de Reygadas es el que más análisis ha merecido en el entorno académico, esta tesis pone el acento también en la obra de Pereda y Olaizola puesto que los tres mantienen ciertas afinidades estéticas –aunque con resoluciones diferentes– y operan con métodos de trabajo similares. La labor de estos directores, que en mayor o menor medida ha recibido reconocimiento internacional, da cuenta también de los cambios que se han venido gestado en la producción

fílmica los cuales los ha incentivado a volverse *todólogos* en su campo e incursionar como cineastas *entrepreneurs*, pues paralelo a la creación de películas los tres decidieron abrir sus propias casas productoras: En ChingaFilms de Pereda, Malacosa Cine de Olaizola y Rubén Ímaz, y Mantarraya de Reygadas. Otro punto que los hermana es la docencia: actualmente Pereda es director del Programa de Cine en la Mason Gross School of the Arts de la Rutgers University en Nueva Jersey, y Olaizola y Reygadas forman parte de la planta docente de la Escuela Superior de Cine (Es Cine) fundada por el propio Reygadas y el productor Jaime Romandía. Es así que a partir de esta tríada de directores podemos realizar un estudio poliédrico de su quehacer cinematográfico y de su estética, que se conecta con las tendencias mundiales y que en los mecanismos de producción se acerca a la autogestión.

Siguiendo esta misma composición poliédrica, cabe mencionar que no hay una sola teoría que accione o unifique esta investigación. El camino que sigue se adosa a lo que David Bordwell y Noël Carroll denominaron “*middle level research*” (investigación de nivel medio) o “*piecemeal theory*” (teoría fragmentaria). Lo que proponen es que, en lugar de pensar en la teoría del cine como una única teoría, sería mejor considerarla como un campo de actividad donde muchos proyectos diferentes de diferentes niveles de generalidad y abstracción coexisten.¹¹ Bordwell ha asentado que no es necesario que comprendamos una película proyectándola en los campos semánticos privilegiados por esta o aquella teoría, sino que un argumento puede ser conceptualmente poderoso y basarse en evidencia.¹² En otras palabras, se trata de otorgar valor al estudio fílmico que se realiza bajo diversos marcos multidisciplinarios, esto es, sin que esté

¹¹ Noël Carroll, “Prospects for Film Theory: A Personal Assessment” en *Post-Theory. Reconstructing Film Theories* (Wisconsin: Wisconsin University Press, 1996), 39.

¹² David Bordwell, “Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory”, en *Post-Theory*, 29.

congregado por una sola teoría. Me parece que esta propuesta, planteada hace más de 20 años, se ha vuelto una práctica común en las publicaciones académicas. Hablando específicamente de las producidas en México, podemos advertir que en su mayoría siguen el principio de la pluralidad. Un solo artículo puede retomar estudios feministas, modelos de análisis fílmico y rasgos históricos y contextuales, por ejemplo.

Mi trabajo sigue esta línea de la pluralidad dando cabida a diversos enfoques: *slow cinema*, estudios *queer*, realismo, reflexión metacinemática, historia social del México contemporáneo, cine posnacional y transnacional. Es un estudio multidisciplinario que abrevia de ensayos sociohistóricos, teoría fílmica, análisis formal e interpretativo, así como del periodismo, pues se incorporan fragmentos de las entrevistas realizadas a Pereda y Olaizola. Lo que sí lo unifica es el modelo de análisis estructural del cual se parte para discernir cómo se articulan los elementos que conforman los filmes, es decir, para conocer su disposición en términos estéticos y compositivos, y de ahí activar otro análisis de índole interpretativa. Para el análisis estructural o formal, retomo una metodología que se apoya en los preceptos formulados por uno de los modelos dominantes actualmente en el campo de los estudios fílmicos: el neoformalista, específicamente en el propuesto por los teóricos estadounidenses David Bordwell y Kristin Thompson.

El modelo neoformalista consiste en una red de proposiciones que explican la naturaleza y función de todo el fenómeno cinematográfico. Lo explora muchas veces desde dentro, casi de manera orgánica, es decir, en su esencia formal. En este modelo se estudia la narrativa: la cadena de eventos que ocurren dentro de un espacio-tiempo determinado; y el estilo: cómo las técnicas

analizadas interactúan para crear este otro sistema formal del filme.¹³ Para el neoformalismo, cualquier elemento o estructura individual que juega un papel en la obra: un movimiento de cámara, una historia enmarcada, una palabra repetida, un tipo de vestuario, un tema, entre otros, tiene el potencial de ser usado en la construcción de un sistema fílmico.¹⁴ El objetivo no es explicar la película, sino proporcionarle al lector un conjunto de herramientas analíticas que lo devuelvan a la película y a otros filmes semejantes.¹⁵ Esto es, el modelo no se queda en la mera disección de un filme, sino que insiste en que la obra nunca puede ser tomada como un objeto abstracto fuera del contexto de la historia.¹⁶ Thompson ha establecido que implica un intercambio en dos sentidos entre la teoría y la crítica,¹⁷ y la interpretación es una herramienta más para el análisis.¹⁸ En este sentido, examino las lecturas que se desprenden de las imágenes y temáticas y las conecto/complemento con postulados de orden social e histórico. Mi interés es ofrecer una radiografía de los imaginarios cinemáticos y su conexión con la sociedad contemporánea. Siguiendo a Aleksandra Jablonska, que desde la academia mexicana ha estudiado el cine latinoamericano, el cine

al igual que otras expresiones culturales contribuyen a reconstruir la trama simbólica que da sentido a nuestros actos. Las películas refieren valores cambiantes, nuevas formas de vivir y estar juntos, nuevas percepciones sobre el espacio y el tiempo, y sobre todo lo que pueda interesar a una sociedad en un momento determinado.¹⁹

¹³ David Bordwell y Kristin Thompson, *Film Art. An introduction*, (New York: McGraw Hill, 2008), 304.

¹⁴ Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, (New Jersey: Princeton University Press, 1988), 15.

¹⁵ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 33.

¹⁶ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 21.

¹⁷ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 6.

¹⁸ Thompson, *Breaking the Glass Armor*, 13.

¹⁹ Aleksandra Jablonska, *Cristales del tiempo: pasado e identidad de las películas mexicanas contemporáneas*, (México: SEP, Universidad Pedagógica Nacional, CONACyT, 2009).

El dinámico panorama de la cinematografía mexicana actual ha despertado gran interés entre los círculos académicos y periodísticos, no solo nacionales sino también internacionales. Al centrarme en los trabajos que se conectan con el planteamiento y los filmes que atañen a esta investigación, encuentro cinco categorías generales en las que se pueden situar los trabajos de corte académico, aunque, por supuesto, el que haya preeminencia de una categoría no impide que se incluya(n) alguna(s) otra(s). Las categorías son de corte sociohistórico (Misha MacLaird, Ignacio Sánchez Prado), antropológico (Cristina Gómez Moragas), filosófico (Cynthia Tompkins, Sonia Rangel, Claudia Schaefer y Raúl Rodríguez-Hernández), formal/discursivo (Laura Podalsky, Javier Ramírez, Tiago de Luca, Nuno Barradas Jorge, Hugo Reis, Maurício de Bragança), biográfico (Natalia Martínez Pérez), teoría fílmica transnacional (Deborah Shaw). En todos los casos la interpretación se amalgama como un componente significativo que permite que los análisis lleguen a estrechar lazos con la realidad social. Desde la esfera periodística las plumas de Carlos Bonfil, Jorge Ayala Blanco y Fernanda Solórzano constituyen un importante referente de crítica cinematográfica aguda.

Esta investigación la entiendo como un componente más que permite mapear el estudio del cine mexicano reciente, con el fin de discernir los resortes que lo impulsan. Es un intento por sumar esfuerzos reflexivos y elaborar más ensayos e investigaciones sobre sus influencias, estilos y estética. La inmediatez que conlleva este estudio lo convierte en un terreno sí fértil, pero también tiene algo de flotante e incierto. Estudiar la producción actual implica correr riesgos, establecer parámetros que tal vez vistos a distancia puedan considerarse desde otra perspectiva. Sin embargo, creo que es sumamente enriquecedor empezar a tejer los hilos que la van definiendo y hacerlo desde la disciplina que estudia precisamente el devenir de las transformaciones artísticas y su

contexto sociocultural, sus procesos y estilos, esto es, desde la Historia del arte, y así contribuir al análisis, interpretación y difusión del cine mexicano contemporáneo.

Estructura de la tesis

En el primer capítulo “Gestión de nuevas rutas para el cine mexicano” establezco los antecedentes del cine que se gestó en los 2000, situándolos en la década de los 90 en la que germinaron algunas referencias importantes. Asimismo, planteo la apertura de nuevos caminos que se están abriendo para la exhibición y producción a partir de las plataformas digitales y el reordenamiento de los esquemas de trabajo. En “*Mainstream* del cine de arte” hago mención de una fuerte tendencia que está teniendo lugar dentro del cine de arte y delinearé tres factores que nutren su desarrollo. Las características de este *mainstream* del cine de arte son similares a las que definen el *world cinema*, por ello planteo un cuestionamiento al *world cinema* y establezco la pertinencia de utilizar *mainstream* del cine de arte como un concepto que ofrece una visión transversal de las producciones fílmicas dejando de lado juicios maniqueos de orden poscolonial. En este mismo apartado menciono el acento en lo cotidiano como un claro distintivo de la tendencia y menciono que este cine se produce y consume dentro de una misma élite cultural. El capítulo “El sustrato realista” lo dedico a examinar la genealogía del realismo en el arte desde el siglo XIX y recalco el artificio que permea toda construcción realista. En este mismo capítulo incluyo el análisis de la vena social de algunas de las películas de la tríada de directores.

Los capítulos “Carlos Reygadas. El impulso por lo perturbador”, “Nicolás Pereda. El impulso por la forma” y “Yulene Olaizola. El impulso por el cine de la quietud”, los dedico a profundizar en la obra de estos realizadores, retomando diferentes enfoques que llevan a establecer líneas realistas. El objetivo es evidenciar la condición polifacética del realismo, que entiendo como una tendencia presente y constante en la historia del arte que se niega a desaparecer.

Es menester puntualizar que el estado de la cuestión no está situado en una sola sección, sino que se desarrolla a lo largo de la investigación, esto con el fin de afinar un diálogo más próximo entre los conceptos y el análisis y, por ende, proponer una lectura más fluida.

1

GESTACIÓN DE NUEVAS RUTAS PARA EL CINE MEXICANO

Dentro del horizonte fílmico nacional en los años 90 se fueron sentando algunos precedentes que permitieron la reconfiguración del quehacer cinematográfico, incentivando el reencuentro de la clase media con el cine mexicano y abriendo nuevas rutas para la producción y la exhibición. En esa década se habló de un renacimiento del cine mexicano, de un Nuevo cine mexicano²⁰ del cual se sigue haciendo mención en investigaciones recientes como en los trabajos de Andrea Noble (2005), Misha MacLaird (2012) e Ignacio Sánchez Prado (2014). Para estos dos últimos autores la influencia del modelo neoliberal impulsado en 1988 por la firma del TLC marcó

²⁰ El término ya se venía manejando desde los años 60 cuando en abril de 1961 el grupo Nuevo Cine, formado entre otros por Emilio García Riera, José de la Colina, Rafael Corkidi y Jomi García Ascot, publicó el primer número de la revista que llevaría el mismo nombre y que contribuyó a desarrollar en México una cultura cinematográfica. La expresión reapareció en los 70 cuando hubo una esperanzadora renovación temática y estilística con filmes emblemáticos como *El castillo de la pureza* de Arturo Ripstein y *Canoa* (1975) de Felipe Cazals. Y recordemos que el libro de Gustavo García y José Felipe Coria, que a manera de crónica ilustrada cubre el cine de los años 70 a los 90, se titula precisamente *Nuevo cine mexicano*. Este renacimiento del cine en los años 90 no solo se limitó al entorno mexicano, floreció a la par en otros países de Latinoamérica, sobre todo en Brasil y Argentina, como bien han dado cuenta Laura Podalsky (2011), Cynthia Tompkins (2013) Gabriela Copertari y Carolina Sitnisky (2015), Jens Andermann y Álvaro Fernández Bravo (2013).

un cambio en la producción y el consumo del cine mexicano, aspectos que abordan a profundidad en *Aesthetics and Politics in The Mexican Film Industry* (2013) y *Screening neoliberalism. Transforming Mexican Cinema 1988-2012* (2014) respectivamente.

MacLaird realiza una detallada y muy documentada revisión de los procesos políticos acaecidos de 1994 a 2006, y su conexión con el surgimiento de un cambio en la cinematografía mexicana que se ve reflejado en la producción, la censura, la exhibición, la audiencia y la estética con el componente de lo transnacional. *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1995), *Cilantro y perejil* (Rafael Montero, 1995), *Sexo, pudor y lágrimas* (Antonio Serrano, 1999), *El crimen del padre Amaro* (Carlos Carrera, 2002), son algunos de los filmes que componen este periodo crucial en la evolución del cine mexicano reciente. MacLaird menciona a dos directores que se incluyen en esta tesis: Carlos Reygadas y Nicolás Pereda. Del primero refiere cuestiones estilísticas de los largometrajes *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005) y *Post tenebras lux* (2012) (alienación psicológica de los personajes, minimalismo, técnicas de estilo documental, crítica a la violencia social).²¹ A Pereda lo menciona tangencialmente como parte del grupo de directores que siguen una tendencia hacia el realismo *vérité* como continuación del cine de arte europeo y un estilo que opta por lo banal y lo cotidiano.²² Coincido con la autora, son temas que retomo con más amplitud en esta tesis y que extiendo al trabajo de Olaizola. Sin duda, la investigación histórico-política de MacLaird, constituye una importante base referencial para esta investigación y para otras que aborden el cine de los años 90 y de los 2000.

²¹ Misha MacLaird, *Aesthetics and Politics in the Mexican Film Industry*, (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 120-129.

²² MacLaird, *Aesthetics and Politics*, 186.

Sánchez Prado, por su parte, entiende el neoliberalismo como un significante cultural que constituyó espacios sociales y culturales. En su obra expone el debilitamiento del cine como vehículo para forjar una identidad nacional, el resurgimiento de la audiencia de clase media y la internacionalización del cine mexicano. En el capítulo “The three amigos and the lone ranger”, examina la obra de los cineastas mexicanos Alfonso Cuarón, Guillermo González Iñárritu y Guillermo del Toro, y como el mismo título lo establece, a Reygadas lo ubica como un caso aparte, un *lone ranger* que con *Japón* y *Batalla en el cielo* constituye una intervención mayor en la idea del cine nacional en México desde tres escenarios. Primero, dice Sánchez Prado, Reygadas rompe parcialmente con el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) debido a las fuentes de financiamiento extranjeras como el Hubert Bals Fund (HBF), un punto que retomo en el apartado “*Mainstream* del cine de arte y los festivales internacionales”. Segundo, ejerce presión sobre distintas tradiciones de la estructura cinemática de México: en *Japón* el mundo rural estetizado fundado por Gabriel Figueroa, y en *Batalla en el cielo* la representación de la Ciudad de México que va más allá de *Amores perros* en su crítica a la estratificación social. Finalmente, Sánchez Prado menciona que Reygadas interviene en los significantes del cine nacional que negocian la mexicanidad para audiencias extranjeras, esto es, no solo reproduce o subvierte los signos de lo nacional esperados por audiencias extranjeras, sino que fuerza a una reflexión sobre el verdadero contenido de esos signos.²³ En el caso de mi investigación, retomo *Luz silenciosa* (Carlos Reygadas, 2007), para analizar el distanciamiento de la representación del entorno rural manejado por Figueroa y Emilio “El Indio” Fernández, pero integro otros elementos que permiten ubicar el

²³ Ignacio M. Sánchez Prado, *Screening Neoliberalism. Transforming Mexican Cinema 1988-2012* (Tennessee: Vanderbilt University Press), 206-207.

filme dentro del rubro de lo posnacional y lo posnacionalista, y recupero el punto de la factura de filmes “*made for export*”. Si bien Sánchez Prado etiqueta a Reygadas como un *lone ranger*, en mi opinión Pereda y Olaizola ejemplifican cómo otros cineastas han decidido posicionarse en escenarios de creación y producción similares. El hecho de que directores como Reygadas sean legibles en México se debe, de acuerdo con Sánchez Prado, a la construcción de una pequeña pero importante audiencia familiar próxima a las formas contemporáneas del cine de arte global.²⁴ Este escenario del que habla el autor, que por supuesto no se circunscribe únicamente al cine de Reygadas, se aúna sin duda a otros escenarios que, como mencioné, comenzaron a gestarse desde los años 90 y que fueron bordando importantes antecedentes en la producción y aceptación por parte de la clase media del cine mexicano contemporáneo en general, y en particular de las películas que abordo en esta investigación, por ello considero importante dedicar las siguientes secciones a estos precedentes.

Reconciliación de la clase media con el cine mexicano y apertura internacional

Fue un melodrama de corte costumbrista ambientado en la época de la Revolución Mexicana el que alentó la reconciliación de la clase media con el cine mexicano en los años 90. Me refiero a *Como agua para chocolate* (1992) de Alfonso Arau, una adaptación de la novela

²⁴ Sánchez Prado, *Screening Neoliberalism*, 202.

homónima de Laura Esquivel (1989). La clase media se había alejado del cine nacional ante el vendaval de películas realizadas a destajo conocidas como “churros” mexicanos, de los cuales ya se hablaba desde los años 50²⁵ cuando la fórmula de la comedia ranchera y el cine de rumberas se agotaba y entraba en escena un fuerte competidor: la televisión. La decadencia de la denominada Época de Oro había comenzado y, de acuerdo con Julia Tuñón, se perfilaron “años grises, llenos de intentos por salvar la industria” cinematográfica.²⁶ A finales de los años sesenta, siguiendo a Tuñón, la crisis convirtió al cine en un objeto dirigido a los sectores más populares, fracasando en su intención de colmar el ocio de las nuevas capas sociales, es decir, de la clase media. No obstante que en los años 70 se realizaron filmes notables con apoyo del estado, desde mediados de esa década y hasta finales de los años 80 prevaleció la oferta fílmica de la iniciativa privada que se centraba en la producción de películas de bajo presupuesto, caracterizadas por una precaria calidad técnica y narrativa y pobladas de albures y desnudos que se conoció como el cine de ficheras “que a algunos les pudo parecer vulgar, pero (que) gustó a muchos, de ahí que las películas que retrataban el ambiente noctámbulo y viciado de los antros ciudadanos fueran un trancazo de taquilla. (...) un género que aportaría mucho dinero y poca calidad a los filmes nacionales”.²⁷

Ni la creación del Imcine en 1983, organismo público descentralizado con “personalidad jurídica y patrimonio propios”,²⁸ que tenía –y tiene– como objetivo impulsar “el desarrollo de la actividad cinematográfica nacional a través del apoyo a la producción, el estímulo a creadores, el

²⁵ Eduardo de la Vega Alfaro, *La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social*, (México: Universidad de Guadalajara, 1991), 42.

²⁶ Julia Tuñón, *Historia de un sueño. El Hollywood tapatío*, (México: UNAM), 97.

²⁷ Edmundo Bastarrachea, “Los orígenes del cine de ficheras”, *Algarabía*, consultado el 15 de octubre de 2017, <http://algarabia.com/desde-el-palco/los-origenes-del-cine-de-ficheras-2/>.

²⁸ Diario Oficial de la Federación, marzo 25, 1983, consultado el 12 de abril de 2016, http://www.imcine.gob.mx/OBLIGACIONES/NORMATIVO/Decreto_creacion.pdf.

fomento industrial y la promoción, distribución, difusión y divulgación del cine mexicano”,²⁹ significó un impulso real para el cine mexicano, ni tampoco facultó un reencuentro con la audiencia de la clase media. Lo que sí logró la cinta de Arau que llegó de la mano de las políticas neoliberales que entraron en circulación de manera más consistente en 1988 con la firma del Tratado del Libre Comercio (TLC) en 1992 entre Estados Unidos, Canadá y México. MacLaird coincide con Ignacio Sánchez Prado en que hubo una transformación de la audiencia del cine mexicano –del espectador popular a uno con más recursos económicos (marginando al sector popular)– a partir de las políticas neoliberales, un cambio que podría percibirse internacionalmente como renacimiento: una nueva audiencia, el contenido de los filmes producidos para esa audiencia, el modelo para producir esos filmes, y los métodos para atraer a la audiencia destinada a ver las películas.³⁰

Como agua para chocolate, que contaba con notables valores de producción como la fotografía de Emanuel Lubezki, es un ejemplo representativo de este proceso y además rompió récord como la película extranjera más exitosa en Estados Unidos, lo cual estimuló el interés de Hollywood por el talento cinematográfico mexicano.³¹ Tompkins igualmente ha referido que el renacimiento del cine mexicano está relacionado con el “inesperado” éxito de la película de Arau, cuyos ingredientes como la historia de amor, el retrato de las costumbres de aquella época, la mezcla de actores profesionales y no profesionales, y sobre todo el realismo mágico, que reinscribe a Latinoamérica como exótica, cumplen con las expectativas euro-americanas.³²

²⁹ Instituto Mexicano de Cinematografía. Sitio web oficial, consultado el 3 de mayo de 2017, <http://www.imcine.gob.mx/imcine/el-instituto>

³⁰ MacLaird, *Aesthetics and Politics*, 46.

³¹ Sánchez Prado, *Screening Neoliberalism*, 300.

³² Cynthia Tompkins, *Experimental Latin American Cinema: History and Aesthetics*, (USA: University of Texas Press, 2013), 21.

Realizada con financiamiento institucional y privado, se exhibió en España, Italia, Japón, Suiza y Australia, entre otros países, convirtiéndose en “uno de los mayores éxitos financieros en la historia del cine mexicano.”³³ En una corrida de seis meses, obtuvo un ingreso en taquilla sin precedentes de seis millones de dólares en México y 20 millones en los Estados Unidos.³⁴ Arau lo consiguió, nos dice Sánchez Prado, creando una visión de la identidad nacional claramente enfocada en la clase media y en la élite. Arau buscaba satisfacer a quien percibía como la nueva audiencia del cine mexicano: un grupo social educado que podía permitirse ir al cine en un sistema de distribución privado pero que aún sostenía ataduras afectivas con su pasado nacional.³⁵

En los 2000, en cambio, la nostalgia por ese pasado nacional no fue el detonante para que un drama urbano diera el salto, con gran éxito, del circuito de festivales a las pantallas comerciales tanto en el terreno nacional como en el internacional. Después de ganar en la Semana de la Crítica en el Festival de Cannes, donde no había sido aceptada en la competencia oficial y se exhibió en una sala menor sin aire acondicionado,³⁶ *Amores perros* (2000) de Alejandro González Iñárritu, “provocó una suerte de ‘frenesí de compra’ y se vendió a Francia, Italia, España e Israel”. De acuerdo con Paul Julian Smith, que escribió un libro sobre la cinta, a *Amores perros* “se le acredita el despegue de una industria cinematográfica mexicana que estaba en ruinas (...). La película se vendió a varios países y fue proyectada durante seis meses en Londres, una ciudad donde se ve muy poco cine latinoamericano”.³⁷ La cinta, que no contó con dinero de las arcas públicas, sino

³³ Leonardo García Tsao, “Batallas sexenales del cine mexicano”. *50 cineastas de Iberoamérica. Generaciones en tránsito 1980-2008*, (México: Ministerio de Cultura de España, Conaculta, Cineteca Nacional, IMCINE, 1er Congreso de la Cultura Iberoamericana: Cine y audiovisual en Iberoamérica, 2008), 190.

³⁴ Sánchez Prado, *Screening Neoliberalism*, 15.

³⁵ Sánchez Prado, *Screening Neoliberalism*, 21.

³⁶ Mónica Yemayel, “Gael García, el eterno migrante”, *Gatopardo*, marzo 2016, <https://www.gatopardo.com/reportajes/el-eterno-migrante/>.

³⁷ Paul Julian Smith, *Amores perros. Alejandro González Iñárritu*, (Barcelona: Editorial Gedisa, 2005), 14.

que fue producida solo por la iniciativa privada: Altavista Films y Zeta Film, consiguió atraer a una amplia audiencia mexicana de diversos estratos sociales. En la arena internacional obtuvo premios en festivales de diferentes perfiles, tanto institucionales como independientes, desde Cannes y los Oscar hasta el American Latino Media Arts del Consejo Nacional de La Raza.³⁸ El éxito nacional y transnacional de González Iñárritu descansa, de acuerdo con Sánchez Prado, precisamente en su habilidad para traducir el cambio de paradigma del cine mexicano post-1988 a la lógica del cine transnacional, inscribiendo así al cine mexicano en el corazón de la conversación crítica y formal que rodea al cine global.³⁹

Dentro del contexto nacional consiguió atraer a una amplia audiencia de diversos estratos sociales. Para Laura Podalsky la cinta esgrime una fuerte referencia hacia la sociedad mexicana e invita a verla como una película sobre la sociedad mexicana en su conjunto.⁴⁰ Al mismo tiempo, la erosión gradual de los imperativos políticos en la representación fílmica y la emancipación de la referencialidad social del cine mexicano de los directores y figuras de la Época de Oro como Luis Buñuel, Ismael Rodríguez y Cantinflas,⁴¹ impactaron en su aceptación mundial. Estas formas de dialogar con atributos nacionales, acogiendo a ellos o distanciándose, se encuentran en el cine de Reygadas y Olaizola, sobre todo, como se explica en “*Luz silenciosa*. En los confines del cine posnacional y posnacionalista” y “Díptico *Fogo/Epitafio*: cine transnacional y posnacional”.

³⁸ Sánchez Prado, *Screening Neoliberalism*, 160.

³⁹ Sánchez Prado marca el año 1988 como un partaguas en la producción y recepción del cine mexicano, cuando el presidente Carlos Salinas de Gortari introdujo con mucha fuerza las políticas neoliberales. *Screening Neoliberalism*, 172.

⁴⁰ Laura Podalsky, *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema. Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*, (New York: Palgrave Macmillan, 2011), 89.

⁴¹ Sánchez Prado, *Screening Neoliberalism*, 176.

De modo que el logro de las películas mexicanas en los 2000, a juicio de Sánchez Prado, está definido por la intervención de *Amores perros* en la reconfiguración de la producción, circulación y de la audiencia dentro de México.⁴² Sin embargo, pese a la buena aceptación de *Amores perros*, el repunte del cine mexicano no significó un inmediato aumento en la producción de películas, pues después de que en el 2000 se produjeron 50 películas, en los primeros cinco meses del 2001 se habían producido cuatro largometrajes.⁴³ Aún así, el cine mexicano gradualmente fue atrayendo a la audiencia de clase media a las salas de cine, esa clase media que en los 2000 sería el principal espectador de las películas de Reygadas, Pereda y Olaizola. En tanto, los inversionistas privados –apunta Sánchez Prado– fueron orientando la diversificación de la industria hacia el cine de arte.⁴⁴

La exhibición en la era digital

El circuito de exhibición en el que se mueve el cine mexicano contemporáneo de veta artística se desplaza en caminos a todas luces asimétricos. Uno de ellos está abonado por una fuerte presencia en el circuito de festivales. El otro, se ve limitado por una precaria exhibición en el circuito comercial. Ignacio Sánchez Prado ha subrayado la importancia de la creación de una red de exhibición que permitió labrar caminos para la aceptación del cine de arte en México. Dentro de esa red menciona la creación, en 1996, del complejo “Cine de arte” dentro de la cadena

⁴² Sánchez Prado, *Screening Neoliberalism*, 172.

⁴³ Smith, *Amores perros*, 21.

⁴⁴ Sánchez Prado, *Screening Neoliberalism*, 196.

Cinemex, la importancia de la Muestra Internacional de Cine, que desde 1971 se exhibe en la Cineteca Nacional y en otros circuitos de cine de arte, y la contribución de la red de festivales⁴⁵ que acogen el cine producido en nuestro país.

Uno de los festivales que fue clave en la ampliación del horizonte de la exhibición del cine de arte fue el Festival Internacional de Cine de la Ciudad de México (FICCO), que estuvo en circulación de 2004 al 2010. En su seno se formaron figuras que han jugado papeles importantes en la difusión del cine mexicano como Paola Astorga, que fue su directora y ahora dirige CinemaUno.com, una plataforma digital que exhibe cine independiente; Juan Pablo Bastarrechea, programador de Cine Tonalá; y Eva Sangiorgi, directora del Festival Internacional de Cine de la UNAM (FICUNAM) creado en el 2011, el cual se centra en la exhibición de cintas de difícil acceso en México y dentro de sus secciones reserva una solo para cine mexicano titulada “Ahora México”. Fuera de la capital, el Festival Internacional de Cine de Guadalajara (FICG), que inició como muestra de cine en 1986 y se consolidó como festival en 2001, incentiva encuentros entre críticos, cineastas y actores. Por su parte, el Festival Internacional de Cine de Morelia (FICM), que ya está en su decimocuarta edición, cada año renueva su “compromiso de ser una ventana única para la difusión del quehacer cinematográfico de México”.⁴⁶ Y en el 2012 se creó Los Cabos International Film Festival que presenta “lo mejor del talento de México y Latinoamérica al mercado norteamericano”⁴⁷ y ofrece apoyos a proyectos en desarrollo y en postproducción. En el terreno del llamado documental se encuentra Ambulante, Gira de documentales que viaja a varios

⁴⁵ Sánchez Prado, *Screening Neoliberalism*, 197.

⁴⁶ Catálogo *14 Festival Internacional de Cine de Morelia*, (México: 2016) 11, consultado el 12 de abril de 2017, http://moreliafilmfest.com/wp-content/uploads/2016/10/FICM_Cat16_Todo.01.pdf.

⁴⁷ *Los Cabos International Film Festival*. Sitio web oficial, consultado el 12 de abril de 2017, <http://cabosfilmfestival.com/es/edicion-2015/>

estados de la República Mexicana y pronto se extenderá a El Salvador y Colombia; así como el Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México DocsDF –ahora DocsMX–, fundado en 2006 y que a 10 años de su creación se ha posicionado también como un importante referente de estas producciones.

Es bien sabido que con el proyecto neoliberal y la firma del TLC el cine nacional no salió beneficiado. Al contrario, a diferencia de Canadá que prefirió dejar a la cultura fuera del TLC, México decidió incorporarla y con ella al cine, de modo que se desregularon las medidas proteccionistas correspondientes al cine mexicano, lo que favoreció a los distribuidores y exhibidores, en especial a los estadounidenses, cuya dominación en esta área es hasta la fecha cuasi absoluta, dejando al cine nacional con un tiempo en pantalla nimio. El panorama se complicó pocos años después, pues desde 1997 los exhibidores solo están obligados a reservar al cine nacional el 10% del tiempo anual de proyección, un porcentaje mucho más reducido que el fijado al principio en el TLC, el cual era del 30%.⁴⁸

Es verdad que por esas fechas se crearon dos fondos para apoyar la producción fílmica. En 1997 el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine) que apoyaría películas centradas en el valor artístico, cultural y experimental, y que de acuerdo con el sexto informe de gobierno del presidente Ernesto Zedillo financió 22 películas.⁴⁹ Y el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine), orientado al apoyo de películas de corte comercial que en su año de creación, 1999, apoyó 24 películas. Sin embargo, se trató de un apoyo estatal a medias, pues se

⁴⁸ Adriana Barrueco García, *Nuevo régimen jurídico del cine mexicano*, (México: Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, 2009), 60.

⁴⁹ Barrueco García, *Nuevo régimen jurídico*, 56.

vio empañado por la reducción del tiempo de exhibición de películas mexicanas. Pese a que la producción de cine mexicano creció en el sexenio del presidente Felipe Calderón (2006-2012)⁵⁰ con un promedio de 70 películas por año, de esas 70 películas solo 40 llegaron a exhibirse.⁵¹ Al respecto, el crítico de cine Jorge Ayala Blanco ha sido claro al referir que no obstante que en la actualidad “hay una nueva época de oro del cine mexicano al no llegar más allá del circuito de festivales o de ocupar los peores espacios en las carteleras comerciales, pasan desapercibidas, por lo tanto, no existen para el público mexicano”.⁵² En opinión de Olaizola el problema radica en que “no hay un esfuerzo para revolucionar la distribución y buscar métodos nuevos para que llegue a más gente”.⁵³

Ante este panorama, las formas de exhibición han logrado diversificarse con el surgimiento de las plataformas digitales. Un dicho popular decía que el cine se ve mejor en el cine. En efecto, la experiencia de adentrarse en un recinto oscuro y dejarse llevar por las imágenes en movimiento proyectadas a gran escala era y es cautivante. Pero los hábitos de consumo y realización fílmicos han mudado con la introducción de la tecnología móvil: teléfonos inteligentes, laptops, tabletas y las plataformas digitales de video bajo demanda (VOD) que han abierto nuevos caminos para la difusión del cine. Ahora el cine está al alcance de un botón, de tal forma que el dicho popular podría reformularse y más bien decir: el cine *ya no se ve solo* en el cine. A modo

⁵⁰ Recordemos que las películas que analizo se realizaron entre el 2000 y el 2012.

⁵¹ Eva Ruiz de Chávez, “Dosier: Hacia el futuro del cine mexicano”, *Nexos*, marzo 2010.
<https://www.nexos.com.mx/?p=13648>.

⁵² Abida Ventura, “No escribo para desmadrar películas: Ayala Blanco”, *El Universal*, septiembre 20, 2016,
<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2016/09/20/no-escribo-para-desmadrar-peliculas-ayala-blanco>

⁵³ Gabriela Torres, entrevista a Yulene Olaizola, Ciudad de México, 9 de octubre de 2016.

de ejemplo, Filminlatino.mx empezó a dar servicio en 2014. Concebida en alianza entre el Imcine y la empresa española Filmin, tiene una sección titulada GratisMX en donde se encuentran largos y cortometrajes mexicanos. CinnemaUno.com, integrada por talento mexicano. Festivalscope.com, fundada por la Unión Europea, es otra opción que agrupa una importante selección de películas presentadas en los festivales de todo el mundo. Mubi.com abriga un equipo transnacional ubicado en Londres, San Francisco, Nueva York, Berlín, Estambul, Vancouver, la Ciudad de México y Buenos Aires. En tanto que Netflix es otra alternativa que ofrece cine mexicano. De modo que es posible crear una red de exhibición que se apegue a los gustos personales.

Cierto, el cine está ahora al alcance de un botón... pero no para todos, pues las plataformas digitales presentan algunas limitantes como el número de personas que tiene acceso a ellas, que es reducido debido a que depende de factores económicos y geográficos: se debe contar con tarjeta bancaria para pagar la suscripción a alguno de los sitios o para rentar una película, y hay que contratar Internet de banda ancha. Sobre este último punto cabe mencionar que solo el 48% de los hogares mexicanos cuentan con este servicio,⁵⁴ con lo cual se vuelve un tanto elitista el uso de las plataformas digitales. Para Olaizola, este tipo de plataformas “de pronto parecen ser una esperanza para que nuestras películas se puedan ver, pero es mucho más complejo”,⁵⁵ opina Olaizola. De sus cuatro películas, *Intimidades* está enlatada porque ya vencieron los derechos musicales de dos canciones. El Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) no tiene recursos para pagarlos, la

⁵⁴ “En promedio, México tiene más hogares con internet que AL: The CIU”, *El Financiero*, abril, 2018, <http://www.elfinanciero.com.mx/empresas/en-promedio-mexico-tiene-mas-hogares-con-internet-que-al-the-ciu.html>

⁵⁵ Torres, entrevista a Yulene Olaizola.

directora tampoco, por lo tanto, no se puede subir a ninguna plataforma que involucre dinero y, además, la película le pertenece al CCC. A esto hay que añadir la escasa edición en formato DVD, la cual o no se realiza o no sale al mercado de manera rápida. *Fogo*, por citar un caso, es del 2012 y hasta la fecha no se consigue en DVD, un formato que, de acuerdo con Olaizola, “está siendo inexistente porque no genera ganancias”.⁵⁶ La cinta tampoco está en Filminlatino.mx porque sus distribuidores no han podido firmar un contrato; en cambio, sí se encuentra en Festivalscope.com y CinemaUno.com, aun así, Olaizola señala que “es difícil que haya una verdadera distribución a nivel mundial porque la mayoría de las plataformas compran las películas para un territorio específico”.⁵⁷ Aun con sus limitantes las plataformas digitales parecen haber abierto un camino a todas luces necesario para avivar la exhibición del cine mexicano.

En medio de estos cambios varios cineastas, sobre todo de las nuevas generaciones, han tratado de labrar caminos alternos dejando de lado la intervención del estado como financiamiento único, consiguiendo fondos mediante la coproducción e involucrándose en todos o en varios aspectos de la producción desde el guion hasta la distribución. En otras palabras, se han tenido que volver cineastas *entrepreneurs*.

⁵⁶ Torres, entrevista a Yulene Olaizola.

⁵⁷ Torres, entrevista a Yulene Olaizola.

Cineastas *entrepreneurs*

Un nuevo modelo de trabajo ha surgido en el ámbito cultural, sostiene Néstor García Canclini, el cual se decanta de los cambios en la forma de relacionarnos —preeminencia de los avances tecnológicos y de las redes sociales que erosionan las relaciones personales— y de los trabajos por proyecto que impulsan la necesidad de diversificar las habilidades propias para ajustarse al trabajo que se requiera: a las personas que diversifican así su trabajo se les denomina “*cultural entrepreneurs*”.⁵⁸ Varios cineastas mexicanos pueden adscribirse a esta forma de trabajar que implica convertirse en *todólogos* de la producción cinematográfica. Ya desde los años 90 había empezado a reconfigurarse el modo de realizar películas cuando un grupo de cineastas comenzó a intervenir en casi todos los aspectos de la producción y a trabajar con equipos de producción mínimos, incluso con amigos cercanos, con lo cual quedó atrás la obligada inclusión de los grandes sindicatos cinematográficos.

Bajo California el límite del tiempo (México, 1998), ópera prima de Carlos Bolado, por ejemplo, vio la luz en ese momento en que el director se convirtió en un *todólogo*. Bolado —quien fuera editor de *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992)— se encargó de la producción, la edición, el casting y fue coautor del guion junto con Ariel García. Originalmente concebida como documental, la cinta mutó a ficción por cuestiones de presupuesto y por consejo de su amigo Fernando Sariñana, entonces director de producción del Imcine, puesto que una ficción le daría

⁵⁸ Néstor García Canclini. “Precarious Creativity: Youth In A Post-Industrial Culture”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, 22:4, 341-352, <http://dx.doi.org/10.1080/13569325.2013.847566>.

más proyección que un documental.⁵⁹ Refiero como ejemplo *Bajo California*, reconocida a nivel nacional e internacional y bien recibida por la crítica,⁶⁰ porque desde mi punto de vista tiene varios rasgos que pueden posicionarla como un interesante antecedente del cine de arte que se desarrolló a partir de los 2000. Contrario a la tradición del cine mexicano no se trata de un melodrama; tampoco de una comedia. Es una odisea de corte espiritual y sensorial, poblada de simbolismos y alegorías que, pese a su aparente sencillez, representa un cambio en la expresión cinematográfica por su complejidad visual y narrativa que dispara diferentes niveles de lectura: históricos, artísticos, sociales. Aún más, a mi juicio se aproxima al ensayo cinematográfico por las resoluciones formales y acústicas que maneja y por tener un fuerte acento autobiográfico, como describe Jablonska en su artículo “Entre el duelo y la pasión por el arte: un proyecto de Carlos Bolado”.⁶¹ El financiamiento vino de parte del Imcine y de las casas productoras C/Producciones y Producciones Sincronía, lo que da muestra de cómo la coproducción se fincó como otra de las alternativas viables⁶² en la que participaron tanto instituciones públicas como privadas y no solo nacionales, sino también de otros países.

⁵⁹ Aleksandra Jablonska, “Entre el duelo y la pasión por el arte: un proyecto de Carlos Bolado”, *Revista Versión Nueva Época*, junio 2011, 6.

⁶⁰ El recibimiento de la crítica fue positivo, como condensa Jablonska “(...) imbricación de escenas documentales con escenas de alta sofisticación. (...) Composiciones de riquísima complejidad. (...) Una de las mejores películas jamás filmadas”, son algunos de los comentarios de críticos como Jorge Ayala Blanco y Raúl Criollo. Aleksandra Jablonska, *Cristales del tiempo*, 262-263. También fue bien acogida por la crítica internacional. Glenn Lovell, colaboradora de la revista *Variety*, la describió como: “*At once complex in its visual conceptualization and political without hitting the viewer over the head, ‘Under California’ owes a passing debt to the symbolic pilgrimages of Buñuel and Antonioni — but only a passing debt. Bolado is capable of repeatedly blurring the lines between the corporeal and hallucinatory.*” Glenn Lovell, *Variety*, marzo 8, 1999, <http://variety.com/1999/film/reviews/under-california-the-limit-of-time-1200457034/>

⁶¹ Jablonska, “Entre el duelo y la pasión por el arte”, 1-18.

⁶² La coproducción y la incorporación de elencos internacionales se manejaron en América Latina desde la época silente, lo cual ayudó a construir un mercado de habla hispana el cual se consolidó durante la Segunda Guerra Mundial. Ana M. López, citado por MacLaird, *Aesthetics and Politics*, 169.

Es a finales de los 2000 cuando se afianza esta inclinación por crear casas productoras propias, así como por participar en festivales internacionales y realizar filmes de bajo presupuesto. Reygadas fundó NoDream Cinema, la cual en el 2007 se asoció con Mantarraya, creada por Jaime Romandía en 1998, surgiendo así ND Mantarraya. El campo de acción de esta productora es muy amplio, pues además de financiar y distribuir producciones de otros realizadores ha incursionado en la formación académica con la escuela de cine Es Cine. ND Mantarraya es la punta de lanza de la fundación de otras productoras, recordemos que los actores y directores Diego Luna y Gael García Bernal también fundaron la productora y distribuidora Canana Films (2005), que se enfoca en películas de corte autoral y en su catálogo cuenta con cintas como *Año bisiesto* (Michael Rowe, 2010) y *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011). Pereda y Olaizola siguieron pasos semejantes al crear En Chinga Films y Malacosa Cine de Pereda y Olaizola e Imaz, respectivamente, y aunque el perfil de estas dos últimas es más discreto pues se centra solo en sus propias realizaciones, siguen, al igual que Reygadas, el modelo del *todólogo*: Olaizola intervino prácticamente en todo el proceso desde su primera película: producción, edición, guion, rodaje y fotografía. “Yo soy productora de mis cuatro películas –menciona Olaizola– he conseguido el financiamiento a través de fondos y becas, pero siempre ha sido iniciativa mía el cómo buscarlo. Algo que aprendí durante mi experiencia en el CCC es a ser multifacético como director”.⁶³ En la filmación de *Fogo* laboraron dos personas y en su última película *Epitafio* (2015), codirigida con Imaz –quien junto con Olaizola realizó el sonido directo y la fotografía de *Intimidades* y formó parte de la producción de *Fogo*–

⁶³ Torres, entrevista a Yulene Olaizola.

se encargaron del maquillaje, el vestuario, la continuidad, los efectos especiales y “todo lo que se pueda abarcar”.⁶⁴

De acuerdo con Deborah Shaw, *Japón* de Reygadas se realizó con un presupuesto muy bajo: US\$ 285,000, y un reparto y equipo limitados: el propio director y su padre construyeron baños para el rodaje, su madre hizo la pintura y su hermana el catering.⁶⁵ En *Luz silenciosa* el equipo estuvo integrado por 11 personas, y como señala el realizador, edita en su casa en una computadora, no utiliza efectos especiales, y no construye sets. A Pereda, por su parte, le interesa estar filmando todos los años y para eso está consciente de que debe sacrificar ciertas cosas como tener dinero para filmar. *¿Dónde están sus historias?* (2007) costó aproximadamente 5 mil pesos, *Perpetuum Mobile* (2009) se realizó con menos de 150 mil pesos, en tanto que *Los ausentes* (2014), la producción más costosa, fue por encargo y le dieron el guion y el equipo de trabajo. “Todos mis filmes recuperan su inversión de inmediato porque son muy baratos. (...) Ninguna película nacional debería costar más de un millón de pesos,”⁶⁶ señala. Y en ese tenor trabaja con cinco personas contando al fotógrafo, el sonidista y a él mismo. Asimismo, ese impulso que lo lleva a dirigir dos películas al año lo obliga a buscar otras opciones aparte del financiamiento gubernamental cuya burocracia retrasaría sus proyectos: “me cuesta trabajo la idea de escribir algo, meterlo a un fondo y que el dinero se tarde un año en salir, y después esperar otro año para filmar.”⁶⁷ El reconocimiento entonces de esta forma de hacer cine que remarca la labor del director

⁶⁴ Torres, entrevista a Yulene Olaizola.

⁶⁵ Deborah Shaw, “Trans(national) Images and Cinematic Spaces: the cases of Alfonso Cuarón's *Y tu mamá también*. (2001) and Carlos Reygadas' *Japón* (2002)”, *Iberamericana*, 2011, 125, http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/44-2011/44_Shaw.pdf.

⁶⁶ Carlos Jordán, “Visualmente estamos maleducados”, *La Jornada*, Sección Laberinto, diciembre 25, 2010, 11.

⁶⁷ Gabriela Torres, entrevista a Nicolás Pereda, 9 de septiembre de 2016.

como un pequeño empresario, es personal, es decir, va encaminado al trabajo particular de los cineastas porque en realidad no existe una industria fílmica que los soporte.

Estos derroteros en la narrativa, la producción y la exhibición que está siguiendo este cine mexicano contemporáneo, no representan casos aislados dentro de la escena fílmica internacional, sino que están permeados por una tendencia que incide en su narrativa, producción y recepción, como abordó a continuación.

2

MAINSTREAM DEL CINE DE ARTE

Cada filme puede verse como un prisma que al ser examinado va mostrando sus atributos particulares que le dan forma y sentido. Sus afluentes pueden ser tan variados que resulta complicado, si no a veces imposible, adscribirlo, sobre todo al cine contemporáneo, a un solo movimiento o tendencia. Los estilos confluyen y se disgregan revelando resonancias formales y temáticas con películas de otras latitudes de factura reciente y añeja que no obstante en su mayoría llevan un sello que los enlaza con una región o país, –idioma, costumbres, paisajes– es posible reconocer hermandades cinemáticas que constriñen los confines geográficos.

Este predominio de la lógica de las formas, guiada por ciertas correspondencias estéticas, ha propiciado la gestación de términos que involucran un sentido de conexión y agrupamiento, como es el caso de *world cinema* que acoge ciertas limitantes que facultan su cuestionamiento como explico más adelante. Por ello considero conveniente reflexionar sobre la necesidad de “desterritorializar” el fenómeno cinemático suscribiendo nociones más integrales que generen espacios de discusión que respondan a las propuestas cinematográficas que se están desarrollando

en la actualidad. La noción *mainstream* del cine de arte es, a mi parecer, más incluyente pues atiende la inclusión de producciones fílmicas que comparten ciertas características formales, al tiempo que extiende sus líneas hacia el cine de producción tanto artesanal como industrial. En mi opinión, hay tres factores que influyen en la conformación de este *mainstream* dentro del cine de arte: los festivales de cine internacionales y algunos fondos que se otorgan para la producción de largometrajes; los avances tecnológicos; y la homogeneización de costumbres y estereotipos dentro del mundo globalizado que invita a recuperar las fisonomías y las costumbres locales. Puntos que desarrollo en los siguientes apartados.

World cinema vs. mainstream del cine de arte

Hay un cine que juega con la indeterminación, con las temporalidades no lineales, que privilegia la memoria sobre la cronología, está permeado por un fuerte realismo y su círculo de exhibición se concentra sobre todo en festivales.⁶⁸ Para este tipo de producciones cinematográficas cuyas influencias están mediadas por la globalización, es decir, que cineastas de diversos países y culturas utilizan códigos semejantes en sus narrativas,⁶⁹ Thomas Elsaesser y Lúcia Nagib han acuñado el término *world cinema*. Estas características sin duda se ajustan al

⁶⁸ Thomas Elsaesser, “World Cinema: Realism, Evidence, Presence”, en *Realism and the Audiovisual Media*, (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009), 4.

⁶⁹ Lúcia Nagib, *World Cinema and the Ethics of Realism*, (New York: The Continuum International Publishing Group, 2011), 293.

trabajo de los directores que analizo en esta investigación y al de muchos otros. Sin embargo, la imprecisión envuelve al término y considero cuestionables sus alcances.

De acuerdo con Elsaesser, *world cinema* tiene menos que ver con una posición geopolítica y más bien gira en torno a cuestiones teóricas en donde es claro el contexto global.⁷⁰ La realidad es que la palabra *world* carece de un verdadero sentido integrador, puesto que *world* no suele hacer referencia a todo el mundo, sino solo a las áreas fuera de Europa y Norteamérica.⁷¹ En este sentido, el planteamiento resulta reduccionista, homogeneizador y con fuertes resabios colonialistas. De igual modo, sostienen que el *world cinema* se presenta como antagónico a las producciones de Hollywood, pero es claro que algunas de las características que mencionan también corresponden a cierto tipo de cine que se realiza dentro de Hollywood. No olvidemos que los grandes estudios conocidos como las *majors* tienen en su seno 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 relacionada con el cine de consumo masivo que invade los circuitos de exhibición y, de ese modo, ganar prestigio y eventualmente un premio Oscar.⁷²

En ese tenor un segmento de Hollywood podría considerarse como un *world cinema*. Recordemos los tiempos demorados de *Nebraska* (Alexander Payne, 2013, nominada a Mejor Película y Mejor Director en los premios Oscar) o el rechazo a la convención de resolver un *thriller* mediante cortes intempestivos y movimientos frenéticos de *No Country for Old Men* (Ethan Coen

⁷⁰ Elsaesser, “World Cinema,” 4.

⁷¹ Galt y Schoonover, *Global Art Cinema*, 11.

⁷² Frédéric Martel, *Cultura mainstream*, (México: Editorial Taurus), 2011, 104.

& Joel Coen, 2008, ganadora de los premios Oscar a Mejor Película y Mejor Director). Otro ejemplo reciente es *El renacido* (*The Revenant*, 2015, premio Oscar al Mejor Director) de Alejandro González Iñárritu, cuyos influjos tarkovskianos lo acercarían al *world cinema*, aunque mantiene lazos con el modelo clásico –que él llama “populista” – pues está protagonizada por un actor del *star system* y acoge, de manera velada, una historia romántica. El propio González Iñárritu ha hablado sobre su paulatino distanciamiento del modelo clásico:

Casi todas las películas son castigadas: ya puedan estar bien o mal, deben cumplir ciertos parámetros: que sean claras, que no incomoden, que no sean misteriosas, que no sean difíciles de leer... Cualquier ambición de otro lado es castigada (...). Mi gusto personal cada vez se aleja más del de la gente. Eso lo tengo claramente percibido. Y me gusta estar lejos de lo que está sucediendo ahora.⁷³

En realidad, no se aleja de lo que está sucediendo en la arena cinematográfica si tomamos en cuenta que dentro del seno del cine de arte hay una tendencia que ha cobrado fuerza y consistencia, un *mainstream* que maneja los atributos mencionados por Nagib y Elsaesser, pero que debe dejar de encasillarse dentro del *world cinema*, pues las exclusividades difícilmente se sostienen dentro de la nueva geopolítica de la esfera cinematográfica. En consecuencia, me inclino por pensar el cine como un fenómeno desterritorializado y hablar en términos de *mainstream* del cine de arte, el cual puede nutrirse por igual de cintas producidas dentro y fuera de Hollywood. Entiendo la desterritorialización⁷⁴ no solo en el sentido primario que lo vincula a un territorio, sino como la

⁷³ “González Iñárritu: ‘Cada día estoy más lejos del cine populista’”, *Sin embargo*, enero 2016, <http://www.sinembargo.mx/01-01-2016/1589237>.

⁷⁴ Si bien el término desterritorialización ha sido trabajado por Gilles Deleuze y Félix Guattari, donde “aplican la idea de la máquina salvaje y devoradora del capitalismo en la relación del sistema con la psique humana”; en el ámbito latinoamericano “a partir de la idea original de desterritorialización, que conjuga desplazamiento y transformación en la partida/pérdida de territorio, los estudios culturales latinoamericanos, dentro y fuera de América Latina, (Néstor García Canclini, Jesús Martín Barbero, Renato Ortiz y Raúl Prada) han vinculado este concepto a los de globalización, mundialización, migración, fragmentación, frontera y desjerarquización, entre otros, términos todos ellos que han sido

disposición de eliminar el antagonismo de categorías que suelen presentarse como incompatibles como sucede con los binomios cine de arte/cine comercial, ficción/documental y nacional/transnacional. ¿Dónde termina una categoría y empieza otra? Difícil establecerlo. Los flujos se mueven en uno y otro sentido, como iremos constatando a lo largo de este trabajo.

Mainstream del cine de arte y los festivales internacionales

Con la introducción del Internet, los códigos de circulación se han modificado haciendo que las influencias se muevan en múltiples direcciones y, con ello, se amplíe el firmamento cinematográfico. No obstante, hay que decirlo, Europa mantiene aún un fuerte dominio que influye en el camino a seguir en el cine de arte que estoy analizando.⁷⁵ *Japón*, por ejemplo, tuvo que ser reconocida en el extranjero para que los ojos de México se volvieran hacia ella. Un comportamiento común en nuestro país que ha sido señalado por Paul Julian Smith cuando escribe que hay una persistente dependencia de la aprobación internacional para que el recibimiento de

usados como categorías de análisis de las realidades sociales y culturales que configuran el mundo actual.” Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irgwin, “Desterritorialización”, en *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, (México: Siglo XXI Editores, Instituto Mora, 2009), 78-82. Mi postura ante la desterritorialización parte precisamente de las ideas de globalización, frontera y desjerarquización, que invitan a estudiar el cine desde espacios más amplios.

⁷⁵ Hay que puntualizar que el programa de los festivales internacionales suele incluir también películas que siguen otros modelos narrativos.

una película mexicana sea positivo dentro del propio México.⁷⁶ Así, después de obtener la Cámara de Oro en el Festival de Cine de Cannes, se alzó con el Ariel por Guion original y Ópera prima.⁷⁷ En esa misma línea, los festivales, con sus particulares perfiles y programas,⁷⁸ funcionan como instancias de legitimación. Así lo considera Jesús Mario Lozano para quien esta legitimación empieza desde los comités de preselección y selección de películas y se extiende a las fundaciones “principalmente europeas (y algunas pertenecientes a estos mismos festivales) que colaboran en la producción de películas en países denominados ambiguamente como ‘pobres’, ‘en transición’, ‘en vías de desarrollo’ o ‘del sur’ (como se les designa por ejemplo en el fondo francés llamado ‘Fonds Sud Cinéma’).⁷⁹

La coproducción es hasta la fecha una de las políticas intergubernamentales para promover la producción cinematográfica en Latinoamérica, apunta Luisela Alvaray, y ha sido una estrategia utilizada por compañías privadas de Estados Unidos, Europa y de la propia América Latina para

⁷⁶ Paul Julian Smith, prólogo a *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio. Argentina, Brasil, España y México*, ed. Juan Carlos Vargas, (México: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades/ Patronato del Festival Internacional de Cine en Guadalajara, 2011), 544. Se trata de una sentencia que 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 que integran el mundo del arte. José García Leal. “Algunas definiciones actuales del arte” en *Filosofía del Arte*, (Madrid: Síntesis, 2002), 37-92. En el caso del cine el mundo del arte estaría representado por los festivales, las distribuidoras, la academia y la crítica.

⁷⁷ Un caso emblemático en la historia del cine mexicano es el de *Los olvidados*, de Luis Buñuel, que el gobierno del presidente Miguel Alemán había declarado “non grata y ‘ofensiva a la dignidad de la patria’” y que Octavio Paz defendió en el Festival de Cannes 1951. En dicho festival recibió el galardón a Mejor Director lo que, “según Buñuel mismo, blindó a la película y ésta se reestrenó en una ‘buena sala de México’ y ‘cesaron los insultos gracias a Paz’”. Ver Guillermo Sheridan, “Rescatando *Los olvidados*” en *Letras libres*, agosto 7, 2013, <http://www.letraslibres.com/blogs/elminutario/recordando-los-olvidados> y Christopher Domínguez Michael, *Octavio Paz en su siglo*, (México: Editorial Aguilar, 2014).

⁷⁸ Si bien Lozano hace referencia a los festivales europeos y en esta investigación hago especial mención del fondo Hubert Bals Fund, la resonancia que también producen los festivales de Sundance y Toronto (TIFF) es, sin duda, notable.

⁷⁹ Jesús Mario Lozano, “Mexican cinema vs. Cinéma mexicain: Notas en torno a lo posible del cine y lo mexicano en el imposible cine mexicano actual” en *Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*, ed. Claudia Arroyo Quiroz, James Ramey y Michael K. Schuessler (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2011), 222.

tomar ventaja del momento creativo y la popularidad de la industria regional.⁸⁰ La perspectiva de David Oubiña sobre este tema es mucho menos alentadora y pone como ejemplo el festival danés que otorga subsidios a cineastas de países subdesarrollados y que

se reserva el derecho o la misión de “entrenar” a los jóvenes talentos y de “supervisar” el producto de su trabajo antes de incorporar esa supuesta diversidad al mercado de los festivales de cine o la televisión de arte. Con frecuencia, los cineastas europeos coordinan *workshops* en Latinoamérica y los académicos norteamericanos integran el jurado de fundaciones que entregan fondos a países del Tercer Mundo; la situación inversa, en cambio, no es muy habitual.⁸¹

Reygadas, Pereda y Olaizola, además de compartir principios formales del *mainstream* del cine de arte, han sacado a flote algunos de sus proyectos (*Los mejores temas*, 2012; *Paraísos artificiales*, 2011; *Japón*; *Batalla en el cielo*) mediante la coproducción con el HBF que de acuerdo con su sitio web apoya la realización de películas notables de cineastas talentosos de África, Asia, América Latina, Medio Oriente y Europa del Este.⁸² En años recientes el HBF ha financiado cintas como *Sangre* (Amat Escalante, México 2005), *Los muertos*, Lisandro Alonso, Argentina, 2004), *Liverpool* (Lisandro Alonso, Argentina, 2008), *Penumbra* (Eduardo Villanueva, México, 2013), *Florentina Hubaldo*, *CTE* (Lav Diaz, Filipinas, 2012).

En la introducción del libro *Slow Cinema*, Tiago de Luca y Nuno Barradas Jorge refieren que este tipo de cinematografía circula en una esfera cultural y económica específica que ha permitido, en gran medida, no solo su promoción mundial y su consumo sino también su producción, a saber: el festival de cine internacional; y como ejemplo mencionan el festival de

⁸⁰ Luisela Alvaray, “Hybridity and genre in transnational Latin America cinemas” en *Transnational Cinemas*, 4:1, enero 2014, 70. https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/trac.4.1.67_1?journalCode=rtrc20.

⁸¹ David Oubiña, “La perspectiva de los piratas. Geopolítica, intersticios y desvíos en *El escarabajo de oro* (Alejo Moguillansky y Fia-Stina Sandlund, 2014)”. Texto inédito.

⁸² The Hubert Bals Fund. Sitio oficial. Consultado el 18 de octubre de 2017. <https://iffr.com/en/iffr-industry/hubert-bals-fund/about-hbf>

cine de Rotterdam y su fondo HBF.⁸³ De modo que independientemente de las temáticas o las lecturas críticas que plantee un filme, aquel que busca participar en festivales internacionales se construye siguiendo el estilo predominante en los festivales, es decir –retomando el término sugerido por Jeffrey Middents– se construye con un estilo *made for export*.⁸⁴

Acento en lo cotidiano

Hay una mirada hacia lo cotidiano, hacia el individuo común y las historias mínimas⁸⁵ pobladas de rostros ordinarios que emerge en una corriente del llamado cine de arte: recordemos el desayuno familiar en *Luz silenciosa*; la madre realizando los quehaceres de la casa antes del año nuevo en *El globo blanco* (Jafar Panahi, Irán, 1995); el hombre que tala un árbol en *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001); o los paseos en *Fogo*. El acento en lo cotidiano se advierte en los tiempos demorados, en seguir a los personajes en sus acciones más ordinarias que conforman la vida y que se contraponen al ritmo trepidante de las sociedades urbanas. De todos esos relatos y de sus narrativas se desprende cierta hermandad con movimientos de antaño y recientes. Con el neorrealismo italiano⁸⁶ y con el cine de directores de las nuevas olas que han surgido desde los

⁸³ Tiago De Luca y Nuno Barradas Jorge, “Introduction: From Slow Cinema to Slow Cinemas”, en *Slow Cinema*, ed. Tiago De Luca, Nuno Barradas Jorge, (UK: Edinburgh University Press, 2016), 11.

⁸⁴ “Jeffrey Middents, “The first rule of Latin American cinema is you do not talk about Latin American cinema: Notes on discussing a sense of place in contemporary cinema” en *Transnational Cinemas* 4, no. 2, 155. [https://doi:10.1386/trac.4.2.147_1](https://doi.org/10.1386/trac.4.2.147_1).

⁸⁵ Se hace referencia al filme argentino *Historias mínimas* (2002) de Carlos Sorín, que pone el acento en la vida de personas comunes.

⁸⁶ Ver el capítulo “El sustrato realista”, 46.

años 90: Abbas Kiarostami, Jafar Panahi y Hana Makhmalbaf del Nuevo Cine Iraní; Lav Diaz, Francis Xavier Pasion y Brillante Mendoza del Nuevo Cine Filipino; Jia Zhangke del movimiento de cine chino de la Sexta Generación; Tsai Ming Liang de la Segunda Nueva Ola del cine taiwanés; Lisandro Alonso del Nuevo Cine Argentino, y con directores que no se adhieren a un movimiento regional como el español de origen palestino Ahmad Natche o la paraguaya Paz Encina, por citar solo algunos ejemplos. En México, este *mainstream* del cine de arte se extiende a la obra de Amat Escalante, Fernando Eimbcke, Enrique Rivero, Diego Quemada-Diez, Eduardo Villanueva, Carlos Armella, por mencionar algunos, y en la de los tres directores que conforman el presente trabajo. Es decir, los cruces estilísticos y narrativos rebasan tiempos y fronteras.

La búsqueda de la autenticidad en el gesto y la palabra guía a algunos cineastas a incluir en sus repartos a actores no profesionales, en algunas ocasiones actuando roles muy semejantes a los que realizan en su vida cotidiana, de modo que hay una cierta libertad gestual en las interpretaciones que otorga el azar y la improvisación. La fusión persona-personaje que conlleva el optar por esta manera de trabajo, es compartida por cineastas como el húngaro Béla Tarr, por ejemplo, y es una tendencia mundial a la que se adscriben cineastas como Lav Díaz, Apichatpong Weerasethakul, Brillante Mendoza o Bruno Dumont. La decisión de tomar aspectos documentalizantes “incrementan el poder de convicción realista y el efecto de creencia del espectador”,⁸⁷ afirma Niney. En las cintas de los directores que abordo en este trabajo hay por supuesto aciertos como la participación de doña Juanita en *Verano de Goliat* (Nicolás Pereda, (2010), los dos Emilios de *Los mejores temas*, o bien Joey y Norman de *Fogo*. Atestiguamos los

⁸⁷ François Niney, *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*, (México: CUEC, UNAM, 2009), 461.

gestos de estos actores no profesionales que se interpretan a sí mismos, y que no abandonan su ser y estar con el mundo y con su mundo.



Doña Juanita en
Verano de Goliat



Joey en *Fogo*



Goliat en *Verano
de Goliat*



Swingers en *Post
Tenebras Lux*



Anciano en *Post
Tenebras Lux*

Pero a veces las interpretaciones lejos de alentar la verosimilitud la quebrantan al seguir un guion que fuerza la acción o la palabra o porque la persona seleccionada no logra soltarse ante la cámara. Esto sucede sobre todo en las películas de Reygadas en las que hay un guion que los actores deben seguir. A diferencia de *Alamar* (González-Rubio, 2009) por ejemplo, en la que la voz de los actores no profesionales se 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. El forzamiento actoral lo encuentro también en *Epitafio*, particularmente en la interpretación del protagonista Xabier Coronado, en la que se percibe un dejo de solemnidad

simulada. Con todo, la inclusión de actores no profesionales encuentra un fuerte aliado en la resolución de no seguir el canon de la belleza clásica, sino de mostrar los rostros, los cuerpos y las miradas de hombres, mujeres y niños que pueblan el entorno cotidiano.

Estos filmes entran en el reino del denominado *slow cinema* –término que exploro en el capítulo 6– que Lav Diaz ha llevado al extremo capturando acciones en tiempo real y realizando películas de 8 y hasta 11 horas: *A Lullaby to the Sorrowful Mystery* (2016) y *Evolution of a Filipino Family* (2004), respectivamente, esta última filmada a lo largo de 12 años. Es claro que dentro de las múltiples sendas narrativas que se disparan dentro del cine de arte, hay una tendencia, un *mainstream*, que enlaza el quehacer cinematográfico de directores de diversas geografías.

La pregunta sería por qué este interés por las historias cotidianas, por registrar los escenarios naturales y filmar con actores no profesionales, pensando en sus rostros y cuerpos como eje primario de la expresividad antes de recurrir a un elenco integrado por actores profesionales, incluso algunas veces dejando de lado la historia, como menciona Pereda sobre su trabajo: “son películas muy mínimas en las que lo importante no es la historia sino las situaciones, los gestos o las repeticiones pequeñas. Me interesan las interacciones entre los personajes en donde lo que se dice no es lo importante sino, por ejemplo, cómo se miran”.⁸⁸

Hay dos escenarios que pueden dar luz sobre la realización de estas manifestaciones filmicas. Uno es de carácter tecnológico y responde a cuestiones de practicidad: el cine digital permite filmar prácticamente en cualquier lugar y reduce notablemente los costos de producción, además de que facilita la manipulación del sonido, el color, la luz y el montaje, brindando un rango

⁸⁸ Torres, entrevista a Nicolás Pereda.

de posibilidades más amplio que el trabajo en 35 mm. “*Thanks to digital, the range you can adjust your light is wider than with 35mm*”, ha comentado el cineasta Tsai Ming Liang.⁸⁹ Es claro que hace 20 años no existía esta tecnología, pero sí se percibe un sesgo de practicidad, siguiendo a Pereda se trata de “hacer las cosas de la manera más sencilla. No tiene ningún sentido crear un set cuando hay una casa y unos espacios que funcionan perfectamente para lo que estoy haciendo”.⁹⁰ De modo que los grandes estudios ya no son del todo indispensables ni tampoco los grandes equipos de producción.

Otro escenario se encamina hacia la búsqueda de una representación más intimista o local de la sociedad que conduce hacia el interés colectivo. Son historias globales y locales: glocales, de acuerdo con el término que acuñó el sociólogo Roland Robertson en la década de los 90 para referirse a la simbiosis que existe entre lo global y lo local.⁹¹ Ante la crisis generalizada de valores y el creciente sometimiento de las imágenes a la despiadada vacuidad de la compra-venta donde el espectáculo muchas veces envuelto en la parafernalia estéril se impone, las personas se cosifican y los rostros se homogeneizan, surge la necesidad de recuperar las fisonomías, las costumbres y los paisajes locales. Como menciona Ivone Margulies: si el cine convencional contiene muy pocas imágenes positivas de mujeres y grupos étnicos u otros grupos minoritarios, la tarea del cineasta

⁸⁹ Huei-Yin Chen, “Interview: Tsai Ming-liang” en *Film Comment*, abril 2015, <http://www.filmcomment.com/blog/interview-tsai-ming-liang/>

⁹⁰ Torres, entrevista a Nicolás Pereda.

⁹¹ Citado por Ulrich Beck en *Qué es la globalización. Falacias del globalismo, respuestas a la globalización* (Barcelona: Paidós, 2008), 79.

realista es representar a estos grupos. La inclusión de tales "imágenes entre imágenes" engendra una expansión espaciotemporal, así como moral, del cine.⁹²

Japón, por ejemplo, el primer largometraje de Carlos Reygadas, apareció en la escena fílmica internacional en el 2002 cuando sorpresivamente ganó la Cámara de Oro en el Festival de Cine de Cannes. Resuelta con habilidad, concentra la labor desarrollada por otros cineastas mexicanos: interés por crear un cine con un acento muy personal, resistirse por completo a trabajar con actores profesionales, darle prioridad a la participación en festivales internacionales, trabajar con equipos de producción mínimos y buscar el financiamiento tanto en esferas nacionales como internacionales. Esta cinta es un ejemplo de cómo a partir de los años 2000 se incorporan a la escena fílmica nacional, con más consistencia, los personajes ordinarios, sus rostros comunes y el testimonio de sus experiencias, sin que se trate de casos aislados como sucedió en los años 30 con *Redes* (Emilio Gómez Muriel, Fred Zinnemann, 1934). *Japón* y las subsecuentes películas de Reygadas, así como el cine de Pereda y parte del trabajo de Olaizola, se adhieren a las películas que dejan caer el peso en la cotidianidad.

⁹² Ivone Margulies, *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*, (Durham and London: Duke University Press, 1996), Edición de Kindle, 22.

Diálogo entre élites

La creación y consumo del cine de arte se mueve prácticamente dentro de una misma esfera sociocultural que resulta ser minoría. La mayoría de los directores forman parte de una élite cultural que se ha formado en escuelas en el extranjero, o bien que ha llegado a hacer estancias artísticas o personales fuera de México: Reygadas estudió Derecho en México y en Londres se especializó en conflictos armados; fue en Bélgica donde hizo su primer cortometraje *Prisioneros* (1999); Nicolás Pereda realizó sus estudios de licenciatura y maestría en la Universidad de York en Toronto, Canadá; por su parte, Yulene Olaizola es la única que hizo sus estudios de cine en México pero reconoce la necesidad de contar con una solvencia económica para dedicarse al cine: “El cine, en cualquier país, es una profesión elitista porque necesitas ciertos recursos para desarrollarte. (...) Hice examen al CCC saliendo de la preparatoria, no me quedé, y me tomé un año para viajar y hacer otras cosas. Al siguiente año volví a hacer el examen y ya entré.”⁹³

El elitismo que permea su profesión no les impide abordar en su obra fílmica historias ordinarias e incluir fisonomías que se apegan al individuo común, tal como sucede en otros filmes contemporáneos como *En la estancia* (Carlos Armella, 2014), *Alamar* (González-Rubio, 2009), *Lake Tahoe* (Fernando Eimbcke, 2012) o *Año bisiesto* (Michael Rowe, 2010), por ejemplo. Sin embargo, la audiencia de estas películas se inserta dentro de la misma élite cultural de los directores y no llegan a un público más amplio. La respuesta a esta paradoja puede radicar en las estrategias narrativas que despliegan en sus trabajos, las cuales se distancian del modelo clásico que es el

⁹³ Óscar Tinoco, “Debemos sacar al cine de lugares elitistas y volverlo otra vez un arte popular”: Yulene Olaizola” *Crash*, diciembre 2016. <https://crashmexico.wordpress.com/2016/12/04/debemos-sacar-al-cine-de-lugares-elitistas-y-volverlo-otra-vez-un-arte-popular-yulene-olaizola/>.

comúnmente más aceptado. Kristen Thompson ha citado el caso de *Ladrón de bicicletas*, (Vittorio de Sica, 1948), célebre cinta del neorrealismo italiano, que no tuvo una buena recepción dentro de la audiencia popular no obstante que la historia versaba sobre la clase trabajadora, en cambio sí tuvo éxito dentro del circuito del cine de arte que era del gusto de una audiencia de élite. La razón: la clase trabajadora italiana prefería las películas *mainstream* de entretenimiento.⁹⁴

La escasa aceptación de las películas en los países de origen se contrapone con el fuerte acogimiento en el círculo de los festivales internacionales. Esta condición, si bien no generalizada, puede considerarse como una característica del *mainstream* del cine de arte. Kim Ki-duk o Lav Díaz, por ejemplo, que han conquistado el circuito de festivales con premios como el León de Oro del Festival de Venecia, no gozan de la aceptación de su público local. En Corea del Sur, país natal de Kim Ki-duk es visto como demasiado violento, occidental, artístico y esotérico.⁹⁵ Y Lav Díaz abona a esta postura cuando señala:

Sé que mi modo de hacer cine, y los temas que trato, pueden no gustar a algunos en mi país. A veces se me critica (...) que mis filmes (...) están hechos para que los vean unos pocos extranjeros, pero yo no voy a hacer concesiones en mi trabajo por eso. Además, la gente que esgrime estos argumentos no se da cuenta de que es un problema del sistema, no de las películas. No hay filmotecas en Filipinas y los cines comerciales solo programan títulos de Hollywood. (...) ¿dónde se está quedando la educación fílmica del pueblo?⁹⁶

Olaizola también ha señalado la limitada apertura del público mexicano hacia nuevas formas de narrar: “Lo que la gente ve y consume son principalmente telenovelas. Tenemos que entender que

⁹⁴ Julia Hallam y Margaret Marshment, *Realism and popular cinema*, (New York: Manchester University Press, 2000), 17.

⁹⁵ Elsaesser, “World Cinema”, 13.

⁹⁶ Víctor Paz Morandeira, “Lav Diaz: ‘La duración hace a mis películas muy literarias’”, *blogs&docs*, diciembre 2013. <http://www.blogsandocs.com/?p=5993>

ése es el público que tenemos, y que es una minoría la que se acerca al arte”.⁹⁷ De acuerdo con el análisis de Thompson sobre *Ladrón de bicicletas*, la película encajaba con una creciente concepción del realismo que se convirtió en norma en ese momento, que contemplaba el drama psicológico, el final no feliz y la causalidad ambigua,⁹⁸ propiedades que aún perviven en las cintas del *mainstream* del cine de arte. En el siguiente capítulo me centraré en el tema del realismo para ahondar en los componentes que lo concilian con los filmes que corresponden a esta investigación.

⁹⁷ Tinoco, ““Debemos sacar al cine””

⁹⁸ Julia Hallam y Margaret Marshment citando a Kristen Thompson en, *Realism*, 17.

3

EL SUSTRATO REALISTA

La ambigüedad de la imagen no es distinta a la de la realidad
Octavio Paz

*Para ser realista hay que trabajar con elementos de ficción
como se demostró en El Quijote y con eso quedó probado para siempre.*
Enrique Vila-Matas⁹⁹

El realismo ha sido una tendencia oscilante en la historia del arte. Emerge, se desvanece y aflora de nuevo con ciertas variantes. Ese interés por mostrar pasajes de la realidad cotidiana puede apreciarse desde los frescos de la antigua ciudad de Pompeya o las escenas familiares de Pieter Brueghel El Viejo hasta las pinturas de Lucian Freud. Pareciera que hay una búsqueda incesante por lo que Arthur C. Danto denominó “la fantasía del progreso mimético”.

⁹⁹ “Para ser realista hay que trabajar con ficción: Vila-Matas”, *El Universal*, mayo 7 2017, <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2017/05/7/para-ser-realista-hay-que-trabajar-con-ficcion-vila-matas>



Fresco de la Villa de los Misterios, Pompeya



La boda campesina, Pieter Bruegel “el Viejo” (c. 1566 - 1569)

Imposible decir que el realismo sea un movimiento unitario. Dentro de la historia del arte, la noción de realismo se ha relacionado con corrientes artísticas que se distancian de aquél formulado en el siglo XIX. De modo que para algunos artistas como el escultor constructivista ruso Naum Gabo,

el realismo puede hallarse en su arte abstracto, de hecho, en 1920 publicó un manifiesto realista. Y en los 60 en Francia, el grupo nuevo realismo recibió entre sus filas a Ives Klein y sus obras monocromáticas, como apunta James Malpas. Algo semejante ha pasado en el cine, la variedad de estilos es muy amplia, hay tantas maneras de aproximarse a la realidad como agentes/autores de una obra. En ese contexto, no resulta útil ni conveniente establecer una definición universal. Pero sí es necesario acotar de qué realismo estoy partiendo para analizar los filmes de Reygadas, Pereda y Olaizola, no obstante que es posible descubrir en ellos lecturas realistas de otro tipo.

El realismo: fruto de convenciones

El realismo en la imagen fílmica no se decanta solamente por la herencia ontológica de la fotografía ni por la naturaleza kinética, sonora, bidimensional y ahora también tridimensional que abriga. El realismo es producto de convenciones estilísticas que admitimos como naturales, de modo que somos nosotros quienes aceptamos como realidad la verosimilitud que puede haber en la imagen fílmica. 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”.¹⁰⁰ Dicha selección, con todo lo que conlleva, el manejo de ciertos temas,

¹⁰⁰ Rudolf Arnheim, *El cine como arte*, (Buenos Aires: Ediciones Infinito), 1971, 73.

personajes, situaciones, así como el uso de la cámara y del montaje, puede disponerse para invocar el efecto de realidad, es decir, hacer que lo que se ve parezca real.

Como bien ha expresado Bordwell, hay mecanismos en el cine que son infieles a la visión ordinaria, pero que son perfectamente comprendidos por el espectador, como por ejemplo la toma/contratoma. Bordwell llama a estos mecanismos “universales contingentes”:

Son contingentes porque no tenían, por cualesquiera razones metafísicas, que ser de la manera en que son; y son universales en tanto que podemos darnos cuenta de que (...) (están) ampliamente presentes en las sociedades humanas. (...) Ni completamente “natural” ni completamente “cultural”, estos tipos de universales contingentes son buenos candidatos para ser por lo menos parcialmente responsables de la ‘naturalidad’ de las convenciones artísticas.¹⁰¹

Lo que se expresa es, de acuerdo con Román Gubern, una “realidad elaborada de un modo tal que siempre está presente la dicotomía verdad-falsedad como eje del discurso”.¹⁰² Así, cuando André Bazin señala que “en el principio de todo realismo hay una paradoja estética que resolver”,¹⁰³ 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 la realidad y la realidad como experiencia.

De manera que el elemento unificador para representar la realidad en el cine es el artificio. El realismo, menciona Marco Ripalda Ruiz, es una “recreación (...) (que) se basa (...) en la

¹⁰¹ David Bordwell, “Convención, construcción y visión cinematográfica”, en *Estudios cinematográficos*, año 9, núm. 25, (marzo-julio, 2004) 33-34

¹⁰² José Antonio Pérez Bowie, *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*, (España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008), 121.

¹⁰³ André Bazin, *¿Qué es el cine?*, (Madrid; Ediciones Rialp, 1966), 502.

maestría para crear la ilusión convincente de realidad”.¹⁰⁴ Jacques Aumont y Robert Stam perfilan sus definiciones de realismo en el mismo sentido cuando mencionan que “reivindica la construcción de un mundo imaginario que produce un fuerte efecto de real(idad)”,¹⁰⁵ o bien, que logra “cristalizar un poderoso sentimiento de autenticidad.”¹⁰⁶ Siendo estrictos, muchas películas que no se adscriben al realismo como tendencia tratan de ser realistas y verosímiles dentro de sus géneros, ya sea que muestren dinosaurios de tamaño natural (*Parque Jurásico*, Steven Spielberg, 1993) o astronautas flotando a la deriva en el espacio (*Gravity*, Alfonso Cuarón, 2013).

La diégesis realista que la tríada de cineastas mexicanos construye en sus películas establece un nexo entre un interés por registrar la vida del hombre común, sin la parafernalia excesiva que permea parte del cine industrial y por momentos abrazando la fórmula de la desdramatización. Hay aquí un nexo con el realismo del siglo XIX puesto que, para los realistas, apunta Linda Nochlin, las situaciones ordinarias y los objetos de la vida diaria son no menos valiosos que los antiguos héroes o los Santos Cristianos.¹⁰⁷ Encontramos también resoluciones afines al neorrealismo italiano al filmar en escenarios naturales e incorporar actores no profesionales y, en algunos casos, captarlos en sus entornos cotidianos. Los tres cineastas trabajan de manera particular el tiempo narrativo e insertan prácticas cinemáticas más afines al método de trabajo documental que los llevan difuminar la frontera entre lo que usualmente se conoce como ficción y documental. Se percibe también una inclinación por el minimalismo formal y las

¹⁰⁴ Marcos Ripalda Ruiz, *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*, (Madrid: Ediciones internacionales, 2005), 30.

¹⁰⁵ Jacques Aumont, Michel Marie, *Diccionario teórico y crítico del cine*, (Argentina: La marca editora, 2006), 187.

¹⁰⁶ Robert Stam, *Teorías del cine*, (Barcelona: Paidós Comunicación, 2001), 171.

¹⁰⁷ Linda Nochlin, *Realism*, (Nueva York: Penguin Books, 1976), 33.

imágenes contemplativas que se llega a conectar con el llamado *slow cinema*.¹⁰⁸ La forma en cómo dentro de su discurso se entrelazan y ponen en escena todos estos recursos es lo que intensifica la impresión de realidad. Hay que entender, haciendo eco de Georg Lukacs, que no es un reflejo de la realidad lo que se construye, sino un reflejo artístico de la realidad.¹⁰⁹ Y no debemos olvidar que el realismo, como otros modos de expresividad, está mediado por una doble subjetividad: la del cineasta y la del espectador.

De acuerdo con Steve Neale, las características del neorrealismo –filmación en locaciones, ausencia de estrellas y una laxitud no sistemática en la continuidad espacio-temporal– no solo son marcas que connotan realismo, sino que constituyen distintivos de ciertos discursos del arte que implican una ideología realista.¹¹⁰ A diferencia de Neale, para quien el realismo es uno entre otros caminos que puede tomar el cine de arte, David Bordwell señala al realismo y la expresividad autoral como dos principios que determinan la narrativa del cine de arte¹¹¹ (yo reformularía la frase como “expresividad autoral y/o realismo”), donde precisamente las desviaciones del canon clásico suelen ser restituidas como realismo justificando que en la vida las cosas suceden así, o bien que responden a una motivación autoral, es decir, hay una ambigüedad es simbólica.¹¹² En efecto, el cine de arte se distancia del modo narrativo clásico y la expresión autoral es su condición *sine qua non*. No así el realismo que puede estar ausente, como sería el caso del simbolismo onírico de *El*

¹⁰⁸ En su artículo “In Search of Lost Time” Jonathan Romney acuñó el término *Slow Cinema* para describir la variada cepa del cine minimalista. *Sight and Sound*, febrero 2010, 43-44.

¹⁰⁹ Ismail Xavier, *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, (Buenos Aires: Manantial, 2008), 79.

¹¹⁰ Steve Neale, “Art Cinema as Institution”, 104.

¹¹¹ Bordwell, “The Art Cinema”, 718.

¹¹¹ Bordwell, “The Art Cinema”, 721.

¹¹² Bordwell, “The Art Cinema”, 721.

color de la granada (1968) de Serguei Paradjanov, la cual difícilmente podría forzarse hacia una orientación realista.



El simbolismo onírico de *El color de la granada*,
Serguei Paradjanov, 1968

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.¹¹³ Sin embargo, la verosimilitud, no es un atributo exclusivo del realismo, como tampoco lo es el realismo en el arte. De modo que afirmar que el cine de esta tríada de directores solo se ajusta a los cánones del realismo no es lo más acertado. Las películas de estos cineastas mexicanos dialogan con cinematografías del pasado y

¹¹³ Linda Nochlin, *Realism*, 51.

contemporáneas, oscilan entre lo global y lo local, y emplean mecanismos de corte documental. Estamos, más bien, ante híbridos cinemáticos que dentro de su estructura incorporan enfoques realistas, y lo hacen mediante diferentes modos de expresividad que juegan con la tensión que se crea entre los matices realistas, la verosimilitud y la afectividad cinematográfica (proximidad que proyecta la imagen). En *Fogo*, por ejemplo, el ejercicio de expresar los sedimentos de una vida que languidece comulga con la afectividad cinematográfica. En cambio, en los filmes de Pereda y Reygadas, la fractura de la narrativa clásica y la ambigüedad son presencias constantes. Pereda se mueve en dos sentidos. Por un lado, hacia la búsqueda de una representación más apegada a lo cotidiano, y por otro lado rompe con el realismo diegético y la afectividad cinematográfica a través de mecanismos, sobre todo formales, que van revelando un juego de apariencias.¹¹⁴

La ambigüedad en Reygadas es diferente: en un nivel narrativo el realismo y la verosimilitud se fracturan mediante la irrupción de lo fantástico (*Luz silenciosa*, *Post tenebras lux*) y, además en el caso específico de *Post tenebras lux*, además por el uso de una lente que distorsiona los bordes de la imagen. Hay otros elementos que hacen desfallecer la verosimilitud como algunas relaciones que construye entre los personajes, por ejemplo, el acto sexual entre la anciana Ascen y el discapacitado, es ciertamente poco creíble. Mientras que, en el orden actoral, la interpretación de los actores no profesionales, que debería de intensificar la verosimilitud con su espontaneidad, resulta en algunos casos forzada y es poco convincente, lo que provoca un distanciamiento afectivo. Los actores de Reygadas no improvisan, expresan la voz del director, las palabras que él vertió en el guion; ese podría ser un motivo que impida la fluidez y el convencimiento

¹¹⁴ El rompimiento de la afectividad cinematográfica no llega a ser del todo brechtiana, puesto que en el cine de Pereda sí se llegan a articularse estados emocionales y emotivos.

interpretativo. De ahí la ambigüedad que mencionaba al inicio, es decir, el realismo, la verosimilitud y la afectividad cinematográfica se quiebran y recomponen en un vaivén mediado por los dispositivos narrativos y la resolución de la expresividad autoral.

A las fracturas o a los distanciamientos presentes en las películas no siempre se les debe conferir un sesgo negativo. Al contrario, son como puentes que se tienden para convocar otras experiencias cinematográficas que aceptaremos o no. Siguiendo a Octavio Paz, no tienden “a disolver nuestro juicio sobre la realidad de lo que ocurre en el escenario, sino que nos invita(n) a unirnos u oponernos a la acción.”¹¹⁵

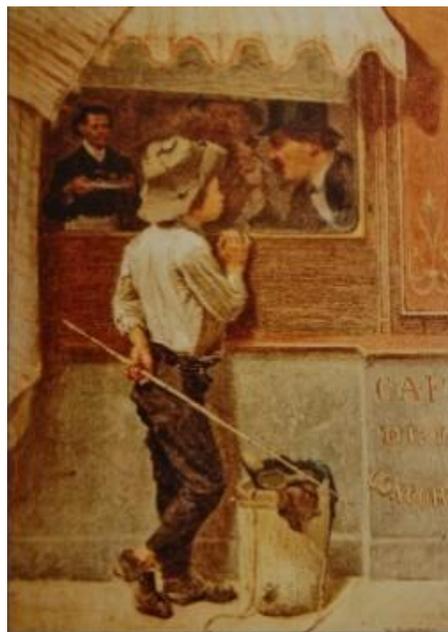
El sentido social del realismo

Convocar al realismo para evocar lo real ha sido una constante que en diferentes momentos históricos ha encontrado vías de expresión a través de la pintura, la escultura, la literatura, la fotografía y más recientemente el cine. Los tintes realistas pueden encontrarse en las escenas cotidianas de la pintura holandesa, con Peter Bruegel el viejo como antecedente, o incluso en la osadía del pintor barroco italiano Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) que intentó romper los convencionalismos y la belleza ideal de su época cuando mencionó que todo podía ser

¹¹⁵ Octavio Paz, *El arco y la lira*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 231.

tema de una pintura, la relevancia radicaba en cómo se pintaba: “es tan difícil pintar un jarrón de flores como una figura humana”.¹¹⁶

Para Linda Nochlin, el siglo XIX que vio nacer al cine y la fotografía fue testigo de la consolidación del realismo como movimiento histórico, y fue en Francia donde se realizó su formulación más consistente. 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 ajena a estos cambios: pintores como Gustave Courbet (1819-1877) reclamaron la “democratización en el arte”¹¹⁷ 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. El propósito del realismo, de acuerdo con Nochlin era conseguir una representación del mundo real basada en la meticulosa observación de la vida contemporánea.¹¹⁸ El realismo tuvo resonancias, paralelismos y variantes en Inglaterra, los Estados Unidos e incluso en México, como puede apreciarse en las primeras obras del poeta y pintor michoacano Manuel Ocaranza (1841-1882), en particular en el lienzo *Café de la Concordia*, que tiene matices evidentemente políticos, de crítica y denuncia, al presentar la dicotomía riqueza-



Café de la Concordia,
Manuel Ocaranza, 1871

¹¹⁶ Andreas Prater, “El Barroco” en *Los maestros de la pintura occidental*, (Taschen, 2005), 228.

¹¹⁷ Linda Nochlin, *Realism*, 46.

¹¹⁸ Linda Nochlin. *Realism*, 13.

pobreza. No es de extrañar pues Ocaranza, en ese entonces, era simpatizante del pensamiento liberal. El aliento realista, que se extendió a la fotografía y después al cine, tuvo resonancias en la teoría fílmica de la segunda década del siglo XX, cuando se establecieron dos maneras de abordar el realismo. De acuerdo con 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. Históricamente, en la teoría del cine el formalismo y el realismo se han considerado como posturas contrarias. Ver las posturas bajo la luz de los opuestos no contribuye a captar la esencia del cine. Es más enriquecedor concebirlas como dos caras de una misma moneda. Mi postura es incluyente pues abreva del formalismo para entender la construcción del realismo, porque la imagen fílmica se sustenta en una presunta edificación de la realidad: muestra la apariencia de algo que pudo o podría existir.

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. De igual forma, 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.¹¹⁹ Zavattini se refería al movimiento italiano conocido como neorrealismo, del cual formó parte pues fue el guionista de *Ladrón de bicicletas* (1948) y *Umberto D* (1952), entre otros.

El neorrealismo 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.¹²⁰ 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. Influidos por la literatura occidental del siglo XIX de factura realista, por la práctica documental¹²¹ 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”.¹²² En esta tradición, dice Bordwell, una obra de arte que reconoce la vida de los pobres gana una dosis de realismo. Y menciona un episodio sucedido años atrás cuando algunos críticos se quejaron de que cuando en *Europa 51* y *Viaje a Italia* Roberto Rossellini presentaba la vida de la clase alta, dejaba atrás el neorrealismo.¹²³

¹¹⁹ Stam, *Teorías del cine*, 94.

¹²⁰ David Bordwell y Kristin Thompson, *Film Art*, 459.

¹²¹ 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*. 17.

¹²² Marcos Ripalda Ruiz, *El neorrealismo en el cine italiano*, 26.

¹²³ David Bordwell, “Getting real”, *David Bordwell’s website on cinema*, consultado el 19 de marzo de 2018, <http://www.davidbordwell.net/blog/2009/05/03/getting-real/>

No debemos olvidar que la novela realista del siglo XIX fue también un detonante de ese interés por representar la realidad *sin costuras* que el cine tuvo desde su inicio, como bien señala Ángel Quintana:

El deseo de proteger ese doble del mundo real considerado como ficción, mediante una sintaxis que fuera el máximo de transparente posible y que no revelara los mecanismos de construcción de la propia escritura, constituyó uno de los retos de la escritura naturalista. Ese mismo reto fue uno (...) de los objetivos del cine desde su constitución como forma narrativa (...) hasta el punto de convertirse en uno de los rasgos esenciales que el (...) cine adoptó como herencia de la novela realista del XIX.¹²⁴

El legado de la transparencia en la construcción de la narrativa fílmica persistió en el cine clásico de Hollywood, que en su momento se consideró realista al pretender borrar todas las huellas de la filmación de la película: “el cine dominante persuadía a los espectadores de que tomasen lo que no eran sino efectos recreados como representaciones transparentes de lo real”.¹²⁵ De acuerdo con Ismail Xavier “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’)”.¹²⁶ Esta conjetura se mueve en un territorio muy amplio puesto que la impresión de realidad implica un acto de aceptación por parte del espectador, una comunión con las imágenes y con la historia contada, de tal modo que puede encontrarse en filmes tan disímiles y distantes en los ámbitos temporal y estético como *La reina Margot* (Patrice Chéreau, 1994) y *El caballo de Turín* (Béla Tarr, 2011). Y si bien la preferencia de usar locaciones reales y emplear actores no profesionales puede intensificar y acentuar la verosimilitud, no son indispensables para conseguir

¹²⁴ Ángel Quintana, *Fábulas de lo visible*, (Barcelona: Acantilado, 2003), 87.

¹²⁵ Stam, *Teorías del cine*, 172.

¹²⁶ Xavier, *El discurso cinematográfico*, 45.

una impresión de realidad. Por ejemplo, la casa donde se desarrolla *El caballo de Turín* fue construida exprofeso para la película y el filme está virtuosamente interpretado por actores profesionales. Más allá de apostar solo por lo que resulta verosímil, lo que se proyecta con la decisión de filmar en locaciones reales y con actores no profesionales es la documentación de una forma de vida y de una presencia: hay una verdad que habita en los espacios y los objetos que retratan que nos habla de una vida que se forja con su uso cotidiano, en verdad pertenecen a una persona, alguien vive ahí y de esa forma. Algo semejante sucede con los actores no profesionales y sus rostros, sus gestos y su forma de hablar que nos vinculan con la persona que hay detrás del personaje. La cuestión de la ficción, expresa Rancière, es de hecho un entrelazamiento entre dos cuestiones: entre un mundo de referencia y mundos alternativos.¹²⁷

Hay una referencia de la cual parten los directores para construir sus historias ficcionales, y esa referencia deciden revelarla e incluirla en las películas. En este sentido, los filmes de los directores que se mueven dentro del cauce que también siguen Pereda, Reygadas y Olaizola, se vuelven catalizadores de lo auténtico. A este tipo de potenciación de lo auténtico hay que sumar sus aproximaciones al método de trabajo documental y la inclinación por temas que hablan sobre situaciones ordinarias. Esto es, es necesario que se aglutine un conjunto de propiedades estilísticas y temáticas para que aflore un realismo referencial. Karl Erik Schøllhammer, señala que “el desafío consiste en pensar la representación contemporánea como simultáneamente referencial y

¹²⁷ Jacques Rancière, “Conferencia: ‘Política de la ficción’”, consultada el 20 de noviembre de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=Dim0xwggwM&t=132s>

simulacral, ya que crea imágenes que están conectadas pero también desconectadas de la realidad, y que al mismo tiempo son reales y artificiales, afectivas y frías, críticas y complacientes”.¹²⁸

El realismo referencial abreva del neorrealismo, como ya mencioné, pero también guarda comunión con el *cinéma vérité*, el *direct cinema* y el *free cinema* que germinaron a finales de los años 50 y principios de los 60 en Francia, los Estados Unidos y Gran Bretaña, respectivamente. Estas tres formas de concebir el cine partieron de dos preceptos comunes: 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. Desde mi punto de vista hay una conexión más particular con el *cinéma vérité* y el *direct cinema*, no obstante que difirieron en su política de representación cinematográfica, pues el *cinéma vérité* proclamaba la abierta intervención de la cámara, a sabiendas de que cualquier realidad sufría una alteración en el momento en que una cámara se colocaba delante de ella.¹²⁹ En tanto, el *direct cinema*, con su precepto de “*fly on the wall*”, abogaba 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’”.¹³⁰

Como ha escrito Octavio Paz: “Nunca es posible ver el objeto en sí, siempre está iluminado por el ojo que lo mira, siempre está moldeado por la mano que lo acaricia, lo oprime o lo

¹²⁸ Karl Erik Schøllhammer, “¿Más allá del realismo de shock? en *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*, ed. Jens Andermann y Álvaro Fernández Bravo (Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2013), 57.

¹²⁹ Consuelo Lins, “O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente” en *Documentário no Brasil. Tradição e Transformação*, ed. Francisco Elinaldo Teixeira (São Paulo: Editorial Summus, 2004), 182.

¹³⁰ Niney. *La prueba de lo real*, 95.

empuña”.¹³¹ Reygadas, Pereda y Olaizola en particular se vinculan con estos dos movimientos desde dos perspectivas: al incorporar en su mundo ficcional matices que evidencian la intervención explícita de la cámara y del director. Y, como lo hace sobre todo Olaizola, al tratar de mantenerse invisibles para los intérpretes con la intención de que fluya la performatividad de sus actores. La combinación de estos elementos, aunada a las expresiones de corte experimental permiten esbozar nuevas lecturas realistas en los campos de lo sensorial, lo *queer*, lo mental, en la repetición y sus variaciones, en las verdades y las verosimilitudes, sin que el artificio, la construcción y el simulacro cedan su presencia.

Por tanto, no se puede decir que estén guiados por un solo tipo de realismo, ni en los estilos de cada uno ni al interior de cada filme. No debemos soslayar que detrás de cualquier realismo o “antirrealismo” existe siempre una posición ideológica, como ha mencionado el investigador brasileño Ismail Xavier: “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 define los intereses con los cuales asume su compromiso”.¹³² Este es el tema que desarrollaré en el siguiente apartado.

¹³¹ Octavio Paz, *Las palabras y los días. Una antología introductoria*, (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008), 122.

¹³² Ismail Xavier, *El discurso cinematográfico*, 90.

Estampas sociales de la fragmentación

Los discursos sociales que se desprenden de los filmes aquí discutidos han sido poco estudiados. Dentro de ese reducido espectro, la obra de Reygadas es la que más se ha examinado. Mi interés es abordar algunos trabajos de los tres realizadores, siguiendo dos líneas generales: una enfocada hacia México y qué sociedad se está representando; y otra orientada hacia el exterior, es decir, hacia la presencia de resquemores compartidos dentro de un mundo globalizado.

En lo tocante a la primera línea de análisis, Cynthia Tompkins ha apuntado que algunos estudios discurren sobre la crítica social que subraya el desequilibrio económico y la rampante corrupción de la sociedad mexicana que se ilustra en *Batalla en el cielo*.¹³³ Desde otra perspectiva, Mariano Paz ha señalado que en este mismo filme se propone, a través del montaje, un contraste entre el Estado y la disgregación social. Paz intenta “demostrar que la obra de Reygadas, con excepción de su tercer filme, ofrece una clara visión de la sociedad mexicana, tanto en el ámbito rural como el urbano, y que esta visión está relacionada con la situación de anomia y pérdida de cohesión social en la que actualmente se ve envuelto el país”.¹³⁴ Conuerdo con él, solo que mi análisis lo encauzo hacia el núcleo familiar.

Mi propósito es ofrecer un cuadro comparativo de la representación de la familia entre dos películas de antaño: *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1949) y *La familia Pérez* (Gilberto

¹³³ Tompkins, *Experimental Latin American Cinema*, 168.

¹³⁴ Mariano Paz, “Las leyes del deseo: sexualidad, anomia y nación en el cine de Carlos Reygadas”, *Bulletin of Spanish Studies*, agosto, 2015, 1064.

https://www.researchgate.net/publication/281336584_Las_leyes_del_deseo_sexualidad_anomia_y_nacion_en_el_cine_de_Carlos_Reygadas.

Martínez Solares, 1949), y tres contemporáneas: *Perpetuum mobile* y *Los mejores temas* de Nicolás Pereda, y *Batalla en el cielo* de Carlos Reygadas, centrándome en la figura del padre y en los momentos en que la familia se reúne para comer, a la par que establezco una relación metafórica con la situación sociopolítica del México contemporáneo.¹³⁵

La relevancia de las escenas que se desarrollan en el comedor ha sido destacada por Julianne Burton-Carvajal (1994), Julia Tuñón (1998), Andrea Noble (2005), Maurício de Bragança (2011) y Carmen Elisa Gómez (2015). En *Mexican National Cinema*, Noble le da un espacio a *Una familia de tantas* para analizar la desintegración de la familia tradicional, la representación del espacio y la crisis de la masculinidad.¹³⁶ Para Maurício de Bragança, las escenas alrededor de la mesa funcionan como una especie de *tableau* recurrente del repertorio del género del melodrama. Dichas escenas plasmaban la importancia del juego de las miradas que componían el eje de autoridad y la instancia moral, articulada por el melodrama y, de igual forma, en dichas escenas se representaban los conflictos proyectados por las transformaciones sociales y políticas mexicanas, esto es, en el

¹³⁵ Planteo el comparativo entre películas de la Época de Oro y las actuales con la finalidad de mostrar el extremo opuesto del cine que estudio, esto es, por un lado está la Época de Oro, con su nacionalismo y fuerte apoyo del estado hacia la producción cinematográfica; y, por otro lado, el cine con financiamiento diversificado y escaso apoyo estatal que plantea otra visión de México. La misma fórmula la manejo en "*Luz silenciosa*. En los confines del cine posnacional y posnacionalista" y, de alguna manera, en "*Fogo: el flanco posnacional*".

¹³⁶ Andrea Noble, *Mexican National Cinema*, (New York: Routledge, 2005), 101-110. Su análisis constituye una pequeña parte de una exploración más amplia por parte de la autora, pues examina el cine previo a los años 2000 iniciando el recorrido desde la época silente para hablar sobre la configuración de un cine nacional marcado por problemáticas locales insertas en un contexto histórico que se acompaña de flujos transnacionales. La influencia de Sergei Eisenstein, la conformación de una audiencia nacional, el melodrama y la cultura de la frontera son algunos de los temas que aborda y, cronológicamente hablando, el libro cierra con *Y tu mamá también*, (2001) de Alfonso Cuarón, realizada un año antes de que apareciera en escena *Japón*, de Carlos Reygadas, la cinta más antigua del corpus analítico de mi investigación.

comedor se configuraba como un lugar en el que se articulaban las negociaciones entre lo público y lo privado.¹³⁷

Por su parte, en *Familia y Estado. Visiones desde el cine mexicano* Gómez analiza la conformación y la transformación de la familia en un amplio espectro de producciones retomando clásicos como *Una familia de tantas*, *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1947), *El castillo de la pureza* y *El lugar sin límites* de Arturo Ripstein, y contemporáneas como *Perfume de violetas. Nadie te oye* (Maryse Sistach, 2001), *Por la libre* (Juan Carlos de Llaca, 2000) y *Temporada de patos* (Eimbcke, 2004). Gómez profundiza en dos cintas que retomo: *Una familia de tantas* y *La familia Pérez*, en un estudio que circunscribe a la época en que las películas fueron filmadas. Mi trabajo, en cambio, extiende puentes hacia dos largometrajes de reciente factura.

Mi análisis lo complemento con dos libros que ya desde sus mismos títulos se entrevé el soplo del desencanto: *La nación desdibujada. México en trece ensayos*, de Claudio Lomnitz¹³⁸ y *Distopía Mexicana. Perspectivas de una nueva transición*, de Lorenzo Meyer. Lomnitz toma una sana distancia para analizar la decadencia de la sociedad mexicana colmada de desigualdad social, corrupción e impunidad. Lo hace desde la antropología y desde la historia tanto personal como nacional, a través de trece ensayos. En mi análisis entretejo algunos apuntes vertidos por Lomnitz con los discursos que los filmes están abordando sobre la sociedad mexicana y el contexto social,

¹³⁷ Maurício de Bragança, “Metáforas à mesa Bustillo Oro, Buñuel, Ripstein e o melodrama familiar mexicano”, en *Brasil Mexico. Aproximações cinematográficas*, ed. Tunico Amancio y Marina Cavalcanti Tedesco, (Brasil: Editora da UFF, 2011) 170.

¹³⁸ Lomnitz conoce muy bien a México, chileno de nacimiento vivió muchos años en México, pero desde hace varios años se mudó a Estados Unidos.

económico y político imperante. Meyer, por su parte, vislumbra una distopía en el escenario mexicano entendiendo distopía como “lo opuesto a la construcción ideal de (Tomás) Moro¹³⁹, (que) finalmente persigue el mismo objetivo: también se trata de un ‘no lugar’, pero en éste dominan el grado extremo los aspectos negativos del ejercicio del poder”.¹⁴⁰ El libro ejemplifica la cadena de vacíos que se asoma en México: vacío de poder, vacío de democracia, vacío en el orden sociopolítico y económico, vacío de autoridad, y vacío de valores. El historiador conecta los hechos con acontecimientos de la historia de México y del mundo y a lo largo del libro se percibe un dejo de nostalgia por el México cardenista (1936-1940). Tanto el libro de Lomnitz como el de Meyer permiten entender el contexto en el que surgieron los filmes de esta investigación, así como discernir la ruta que México ha seguido en los últimos años, de este modo, se puede ejercer un punto comparativo entre los filmes actuales y los que surgieron en décadas pasadas.

Estampa familiar

En poco más de medio siglo la sociedad mexicana ha sufrido una transformación radical desde su cimiento: la familia. Las estampas sociales que retratan a la familia en películas de la Época de Oro como *Una familia de tantas* y *La familia Pérez*,¹⁴¹ marcan una gran distancia de las

¹³⁹ “(Tomás) Moro sabía bien que su proyecto para un mundo limpio de incertidumbre y de miedos incontrolados era el diseño de un escenario idóneo para una vida buena, y también era un sueño. Lo llamó ‘utopía’, aludiendo al mismo tiempo a dos palabras griegas: *eutopia*. ‘buen lugar’ y *outopia*, ‘ningún lugar’”. Zygmunt Bauman, *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre* (México: Tusquets/Centro Nacional para la Cultura y las Artes, 2008), 135.

¹⁴⁰ Lorenzo Meyer, *Distopía mexicana. Perspectivas para una nueva transición*, (México: Penguin Random House Grupo Editorial, 2016), 13.

¹⁴¹ No quiero dejar pasar por alto el cambio en la representación de la familia y la sociedad que significó *Los olvidados* (1951) de Luis Buñuel. La cinta despertó recelos en una sociedad que prefería cerrar los ojos ante el retrato crudo y sin folclorismos de la población que vivía en condiciones de extrema pobreza – la antítesis de *Nosotros los pobres*

que se conciben en la cinematografía mexicana contemporánea, particularmente con las cintas *Perpetuum Mobile* y *Los mejores temas* de Pereda y *Batalla en el cielo* de Reygadas, cuyo denominador común es que centran sus historias en ambientes urbanos. “La importancia de la familia es clave para entender la naturaleza del Estado mexicano posrevolucionario”, señala Oscar Robles y añade:

En el cine mexicano, especialmente en el melodrama, la familia es una de las grandes alegorías nacionales y una representación cultural e ideológica poderosa para explicar al Estado, a la sociedad mexicana del período posrevolucionario y las relaciones entre el patriarcado y el capitalismo. En la sociedad y en las representaciones culturales, la unidad de la familia entraña la unidad de la nación, la supremacía moral, física y económica del padre, símbolo del estado, y la subordinación de la madre en la familia y la nación, los ámbitos de la mexicanidad.¹⁴²

De alguna manera, Carmen Elisa Gómez suscribe lo anterior cuando puntualiza que en el México posrevolucionario, con frecuencia el Estado utilizó la imagen de la familia

como una referencia elemental para la transmisión del concepto de unidad nacional cuyo centro es el padre-Estado, que cobija y protege el bienestar de cada uno de los miembros de la nación. De ahí que resulte evidente el funcionamiento del símil ideológico entre las virtudes de sumisión de la madre en el cine mexicano, con el orden patriarcal prevaleciente en la sociedad mexicana, en que el Estado definió con claridad la díada del padre fílmico como equivalente del poder estatal.¹⁴³

(Ismael Rodríguez, 1948)-, donde la ética y la moral se diluyen ante los intereses y la necesidad de sobrevivencia. Al contrario de la estampa de la madre sacrificada y abnegada, fuertemente explotada durante la Época de Oro, la cinta muestra a una madre fría e insensible que siente rechazo por su hijo, fruto de una violación. Decidí no incluir a *Los olvidados* en mi análisis comparativo, porque se centra en grupos marginales que viven en la periferia de la ciudad en condiciones de extrema pobreza, un estatus social que difiere de los representados en las películas que conforman mi análisis.

¹⁴² Oscar Robles, *Identidades maternacionales en el cine de María Novaro*, (New York: Peter Lang, 2005), 47.

¹⁴³ Carmen Elisa Gómez, *Familia y Estado. Visiones desde el cine mexicano*, (México: Universidad de Guadalajara, 2015), 36.

El cine puede hacer eco del sentir de la sociedad en la que florece, de modo que al establecer un cuadro comparativo entre los dos filmes de finales de los años cuarenta y los tres contemporáneos podemos develar las mutaciones que se han dado en la representación de la familia, y establecer líneas de fuga que se desplazan hacia las conductas sociales y su relación con la autoridad. Para ello, realizaré un análisis desde dos enfoques: el primero, explorando los discursos fílmicos de índole social que se gestan, partiendo de un momento familiar e íntimo: cuando los miembros de la familia se sientan alrededor de la mesa para compartir los alimentos. Y el segundo, a manera de sinécdoque de la nación para ubicar los cambios que se están experimentando en el escenario sociopolítico mexicano, retomando la sentencia de Carlos Monsiváis de que “la familia es la representación más cierta de la nación”¹⁴⁴.

En ese sentido, me interesa estudiar los mundos que se forman dentro del cine mismo pero que no se circunscriben sólo a él, sino que se extienden al mundo material. Gilles Lipovetsky ha señalado que no se trata sólo de “buscar las estructuras universales del lenguaje cinematográfico ni hacer una clasificación de las imágenes, sino (de) poner de relieve lo que dice el cine sobre el mundo social humano. (...) Los lazos que mantiene con la sociedad y la cultura son los que proporcionan las mejores claves para entender su esencia.”¹⁴⁵ Por ello resulta pertinente estudiar con qué visión del mundo comulgan las películas. ¿Qué se está representando en los filmes y cómo se representa? Como dice el investigador brasileño Ismail Xavier, la más grande dificultad “está

¹⁴⁴ Carlos Monsiváis, “No te me muevas, paisaje (sobre el cincuentenario del cine sonoro en México)”, *Aztlán*, septiembre 1, 1983, 1-19.

¹⁴⁵ Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era de la hipermodernidad*, (Barcelona: Editorial Anagrama), 2009, 27.

en establecer en cada contexto nacional y en cada momento, cuál es el peso ideológico político de cada uno de los aspectos en juego.”¹⁴⁶

La figura del padre, el patriarca, es central en *Una familia de tantas*, un melodrama de Alejandro Galindo que se llevó el Ariel a Mejor Película. Es la estampa de una familia citadina acomodada donde la vida de los hijos, la esposa y el funcionamiento de la casa están sujetos a las decisiones y órdenes del padre autoritario, Rodrigo Cataño (Fernando Soler) a quien hay que obedecer sin objeción. La obligación de los hijos es “obedecer, no discutir” y toda la familia debe regirse por una férrea educación y estricta moral. Pero hay cambios que germinan desde el interior, desde las costumbres familiares. Maru (Martha Roth), una de las hijas que justo acaba de cumplir 15 años, se rebela ante las imposiciones de su padre y se casa con el hombre que ella ama. Eso ayuda a que la madre enfrente a Rodrigo y consiga que las normas se dobleguen un poco más por el bien de sus otros hijos. En *Una familia de tantas* la figura del padre es toral, es el nodo de la familia. Al utilizar la figura del padre como símil del Estado, la lectura que se desprende es que el Estado es quien mueve los hilos de toda la sociedad y mantiene el control mediante el autoritarismo. Exige –y recibe– respeto y sumisión. Sucede a la inversa en *La familia Pérez* en la cual quien rige la casa de manera autoritaria, por lo menos al principio es la madre, Natalia Vivanco de Pérez (Sara García), lo que se presta al humor. Más adelante su esposo, Gumaro Pérez, (Joaquín Pardavé) recuperará las riendas del hogar y con éstas el autoritarismo: “Aquí nadie grita más que yo”. Es justo decir que en ambas cintas hay rebeliones, sobre todo de los hijos hacia la autoridad, lo cual revela las tensiones latentes en la estructura familiar.

¹⁴⁶ Ismail Xavier, *El discurso cinematográfico*, 225.

De acuerdo con Gómez, en la época en que fueron filmadas *Una familia de tantas* y *La familia Pérez*, finales de los años 40, los códigos ideológicos del Estado se mantenían en estos filmes y “la ideología (...) se alinea al modelo de la autoridad del padre como la única que debe prevalecer por sobre la familia”¹⁴⁷ En cambio, en las producciones de finales del siglo XX y principios del XXI, añade Gómez “el estado se posiciona cada vez más lejos del perfil proteccionista que lo caracterizaría de 1930 a 1960 (...) (en tanto que) la caracterización del padre de familia es cada vez más problemática o está ausente (...) (lo) que revela una constante descomposición en el seno de la familia mexicana.”¹⁴⁸ Es interesante que en ambos filmes toda la familia se congrega para tomar los alimentos. Es alrededor de la mesa donde también se atisban los juegos de poder. Son estampas muy distantes de películas como *Perpetuum Mobile*, *Los mejores temas* y *Batalla en el cielo* donde la disolución familiar se perfila como la norma, como veremos a continuación.



La comida como punto de reunión y confrontación en *La familia Pérez*...

¹⁴⁷ Carmen Elisa Gómez Gómez, *Familia y Estado*, 70.

¹⁴⁸ Carmen Elisa Gómez Gómez, *Familia y Estado*, 24.



...y en *Una familia de tantas*

Si retomamos los momentos que se desarrollan alrededor de la mesa, advertimos de inicio cómo en 70 años la familia se ha reducido considerablemente. Tanto *La familia Pérez* como el clan de *Una familia de tantas* están compuestas por el padre, la madre y cinco hijos. Un número muy superior comparado con el número de integrantes que componen la familia citadina de clase media de la actualidad que cuanto más llega a tener, en promedio, dos hijos. Los spots gubernamentales que bajo el eslogan “la familia pequeña vive mejor” pugnaban por la planificación familiar y circularon en la televisión en los años 70 y 80 parecen haber funcionado, por lo menos en los ambientes citadinos. En *Perpetuum Mobile*, *Los mejores temas* y *Batalla en el cielo*, los integrantes de la familia se reducen a tres. Más aún, la fragmentación familiar se revela como una estampa habitual, como sucede en las dos cintas de Pereda.

Revisemos primero *Perpetuum mobile*: Teresa (Teresa Sánchez) y Gabino (Gabino Rodríguez) viven en un pequeño apartamento. Madre e hijo no llevan una buena relación y Miguel (Tenoch Huerta), el hijo mayor de Teresa, no vive con ellos. En las dos escenas en que la familia se sienta a comer, solo vemos a Teresa y a Gabino quienes apenas se dirigen la palabra. Miguel

debería de estar con ellos, pero los ha dejado plantados en dos ocasiones. Quien resiente la ausencia de Miguel es sobre todo la mamá, quien desea verlo y se arregla y afana para recibir con una rica comida al hijo que una y otra vez incumple su promesa de visitarlos. En cuanto al padre, sencillamente no existe y ni siquiera se hace referencia alguna a su persona. Las riendas de la casa las lleva Teresa, pero solo a medias, porque no tiene control absoluto sobre su hijo Gabino. La fractura familiar es clara.

Si abordamos la figura del padre como símil del Estado vemos que de ser una figura omnipresente, como en el caso de *Una familia de tantas*, pasa a ser completamente inexistente en la cinta de Pereda. Esta ausencia podría tener una lectura alegórica en el sentido de reflejar el sentir de la sociedad que en el día a día percibe el casi total abandono por parte de sus gobernantes. El Estado por supuesto existe.¹⁴⁹ En tono irónico Lorenzo Meyer señala que de no existir “¿quién tendría el poder de ofrecer a los inversionistas extranjeros la riqueza petrolera mexicana?”¹⁵⁰ Esta ausencia de la figura paterna no es privativa de *Perpetuum Mobile*. En *Los mejores temas*, madre e hijo –interpretados una vez más por Teresa Sánchez y Gabino Rodríguez– mantienen una muy buena relación. En cuanto al padre, hace acto de presencia después de muchos años de haberlos abandonado. Como menciono en el apartado “Repetición como reflexividad metacinemática”, el padre, Emilio, es interpretado por dos personas: el primero por el verdadero padre del actor Gabino Rodríguez; el segundo por el tío de Nicolás Pereda. Ahora bien, vuelvo a las escenas alrededor de la mesa que revelan los sentimientos de los personajes. Ninguno de los dos padres es bienvenido,

¹⁴⁹ El Estado está presente también a través del apoyo a películas como las que incluyo en este análisis: *Perpetuum Mobile* recibió apoyo de la Cineteca Nacional para su distribución; en tanto que *Los mejores temas* y *Batalla en el cielo* obtuvieron fondos de Imcine.

¹⁵⁰ Lorenzo Meyer, *Distopía mexicana*, 269.

lo cual se hace evidente por la posición que guardan los personajes alrededor de la mesa. Con el primer Emilio los tres integrantes de la familia aparecen en un plano de conjunto, aunque Teresa y Gabino se sientan juntos del mismo lado de la mesa, en tanto que el alejamiento que hay respecto del padre se hace evidente pues se ubica frente a ellos del otro lado de la mesa. Con el segundo Emilio, que resulta ser un personaje desenfadado, la fractura resulta más radical lo cual se enfatiza por el lenguaje cinematográfico empleado. Sentados los tres alrededor de la mesa, Emilio, quien está de espaldas a la cámara, les solicita hospedaje. En principio solo escuchamos las voces en *off* de Teresa y Gabino quienes le niegan el asilo. En la siguiente toma, Teresa y Gabino aparecen de frente a la cámara en un plano medio mientras Emilio permanece en la penumbra y solo vemos una pequeña parte de su cabeza. Pereda lo orienta casi hacia la invisibilidad, a ser una presencia apenas, y de esa forma refuerza y hace visible la idea de un padre que ya no pertenece a ese espacio ni a esa familia. La fragmentación visual es clara y con ello la fragmentación familiar. Además, la otrora obediencia y sumisión que se le debía al padre ha mutado a una cerril falta de respeto. Frente al “sí papasito” y “está bien papasito” de *Una familia de tantas*, se ha pasado al “sáquese a chingar a su madre”, entre otros floridos insultos que recibe sin chistar el primer Emilio en *Los mejores temas*, cuando tres jóvenes, incluido Gabino, le exigen que pida perdón por el abandono de años atrás e incluso lo obligan a hincarse porque en todos los años de abandono el padre no se preocupó por su familia, solo siguió el camino que dictaron sus intereses personales. El respeto se ha perdido y más aún, el propio padre es el responsable de haber propiciado la pérdida de respeto hacia él.

Si continuamos con el planteamiento del padre como metáfora del Estado, advertimos que la pérdida del respeto hacia la autoridad que vemos en la cinta puede trasladarse hacia la relación que guarda la población con sus gobernantes. Incluso Meyer afirma que en el actual aparato de

gobierno “simplemente ya no hay una figura admirada o respetada ni posibilidades de que llegue a serlo.”¹⁵¹ Han pasado muchas décadas en que la élite del poder sea de un partido o de otro, ha velado por sus propios intereses manteniéndose indiferente ante las necesidades y exigencias del pueblo. La alternancia del poder, que fue del 2000 al 2012, no significó un verdadero cambio. “Vicente Fox y los suyos simplemente se dedicaron a administrar, para su beneficio como grupo, los frutos de su victoria, sin aventurarse a emplear su legitimidad para ir adelante”.¹⁵² En el sexenio que siguió, el de Felipe Calderón se comenzó una guerra contra el narcotráfico que solo ha escalado la violencia. Y finalmente el PRI regresó al poder en el 2012. Estamos ante un régimen, asevera Meyer, “sin dirección ni convicción, atrapado en su propia maraña de corrupción e incapaz de proveer desde el poder esas ‘referencias morales a las que admirar y respetar’ que toda sociedad necesita para tener confianza en sí misma e imaginar un futuro mejor; un régimen que ni siquiera en su oratoria halla ya no brillo sino salvación”.¹⁵³

Las referencias morales no son precisamente las que guían la historia de *Batalla en el cielo*. A la fractura familiar y la casi ausencia de vínculos familiares se suma la falta de principios éticos. Marcos, el protagonista, vive con su esposa y su hijo, sin embargo, no se muestra ninguna imagen donde la familia completa esté departiendo, y una estampa en la que compartan los alimentos queda completamente descartada. Solo en dos escenas aparecen madre e hijo juntos y en la primera ésta le pide que se retire en cuanto llega su papá. La otra protagonista es Ana, la hija del patrón de Marcos cuyos padres tampoco figuran en la historia de manera presencial y del padre solo se llega

¹⁵¹ Lorenzo Meyer, *Distopía mexicana*, 56. Cabe mencionar que a lo largo de su libro Meyer mantiene un dejo de nostalgia por el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940).

¹⁵² Lorenzo Meyer, *Distopía mexicana*, 114.

¹⁵³ Lorenzo Meyer, *Distopía mexicana*, 57.

a hacer alguna referencia nominal. La desintegración familiar sin importar el nivel socioeconómico está latente, así como la pérdida de valores: de la férrea moral y principios que pregonaba Rodrigo Cataño en *Una familia de tantas*, aparece el padre sin escrúpulos de *Batalla en el cielo* que es capaz de secuestrar al hijo de una conocida para pedir por su rescate, sin excluir a la esposa que también es partícipe del crimen. De la honestidad, la ética y del respeto por los jefes que guardaba Gumaro Pérez en *La familia Pérez*, se pasa al asesinato de Ana a manos de su propio chofer, Marcos.

Lipovetsky escribió en *La felicidad paradójica* que la desintegración de los valores tiene un límite: los derechos humanos, el rechazo a la violencia, la crueldad, la explotación de los más débiles son principios que no han naufragado.¹⁵⁴ Desafortunadamente, su visión no coincide del todo con el panorama que permea a México, donde la desintegración de los valores parece no tener límite. Sí, la impunidad, esto es, “la ausencia de un orden de legitimidad incuestionable y viable”¹⁵⁵ es el manto que posibilita la ejecución de arteros crímenes, pero hay que voltear también hacia las prácticas sociales alejadas de la legalidad que prevalecen en la vida pública y que Claudio Lomnitz ha bautizado como “formas ‘democráticas’ de degradación”.¹⁵⁶ Las acciones podrían parecer nimias pero constituyen la punta del iceberg de un estado de descomposición que implica la falta de educación y de compromiso ético que deviene prácticas patológicas. Jesús Silva-Herzog

¹⁵⁴ Gilles Lipovetsky, *La felicidad paradójica*, (Barcelona: Editorial Anagrama: 2013).

¹⁵⁵ Lorenzo Meyer, *Distopía mexicana*, 89.

¹⁵⁶ Claudio Lomnitz acuña el término a partir de un estudio de Néstor García Canclini y Ana Rosas Mantecón titulado “Las múltiples ciudades de los viajeros”. En dicho texto los autores mencionan algunas formas de corrupción a pequeña escala que van delineando un tipo particular de ciudadano el cual “contribuye a la reproducción de la desigualdad sistemática y a la legitimación de la corrupción”, por ejemplo: no utilizar el puente peatonal y en cambio cruzar la calle a sabiendas del peligro que se corre, o bien, invadir las banquetas cuando el automovilista no encuentra lugar de estacionamiento o cuando algún comerciante ambulante sencillamente decide que ese es el mejor lugar para instalar su puesto. Citado por Lomnitz en *La nación desdibujada. México en trece ensayos* (Barcelona: Malpaso Ediciones: 2017), 170.

Márquez pone énfasis en la importancia de la educación a una pequeña escala y del ejemplo que se brinda desde el hogar mismo:

lo que hacemos en casa, los mensajes que difundimos en la cena, el código de premios y castigos del fin de semana son tan importantes para el desempeño educativo de los niños como las lecciones del salón y las pruebas de enlace. Es horrible decirlo pero tal vez somos cómplices de Elba Esther.¹⁵⁷ Escultores, como ella, de nuestra mediocridad.”¹⁵⁸

De acuerdo con Lomnitz, “la radical y rápida transformación que ha experimentado México en las últimas tres décadas necesariamente implica una transformación moral en la sociedad cuyas implicaciones aún no están del todo claras.”¹⁵⁹ Los trabajos cinematográficos que aquí menciono se suman a un corpus de cine mexicano contemporáneo que está abordando, en cierta medida, la transformación que está sufriendo la sociedad mexicana desde el núcleo familiar, pienso también en *Heli* (Amat Escalante, 2013), *Año bisiesto* (Michael Rowe, 2010), *Alamar* (González-Rubio, 2009), *Las elegidas* (David Pablos, 2015), *La jaula de oro* (Diego Quemada-Diez, 2013), *Club sándwich* (Fernando Eimbcke, 2013) o *No se aceptan devoluciones* (Eugenio Derbez, 2013), entre otras. En la mayoría de estos filmes se puede reconocer la vena social que históricamente ha nutrido al realismo: los avatares del individuo anónimo, así como la preeminencia de actores no profesionales y locaciones reales.

¹⁵⁷ Exlideresa del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE), el cual controló desde 1989 hasta 2013 cuando se le detuvo por participar en operaciones de procedencia ilícita y desvío de recursos a cuentas personales por 2 mil millones de pesos. Silvia Otero, “Detienen a Gordillo por desvío en las cuentas del SNTE”, *El Universal*, febrero 26, 2013, <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/906305.html>.

¹⁵⁸ Jesús Silva-Herzog Márquez, “Maternidad extrema”, *Andar y ver. El blog de Jesús Silva-Herzog Márquez*, consultado el 13 de septiembre de 2017, <http://www.andaryver.mx/lunes/maternidad-extrema/#more-1016>.

¹⁵⁹ Claudio Lomnitz, *La nación desdibujada*, 54.

Estampas ciudadinas

Las historias que he mencionado tienen como escenario la Ciudad de México. Una urbe que a principios de los años 50 estaba paladeando la modernidad y acogía a una clase media en ciernes. En la cinta de Galindo la modernidad arriba a los hogares en forma de electrodomésticos de compañías estadounidenses que harán más fácil la vida de las amas de casa: aspiradoras y refrigeradores, con lo cual se atisba la incipiente ruptura de las tradiciones. Además, el vendedor de los productos jugará un papel determinante en la transformación de la familia Cataño. En el caso del largometraje de Martínez Solares, desde el inicio se menciona que una familia de estatus de clase media no podía aspirar a vivir en lujosas zonas residenciales, y tampoco tenía la necesidad de habitar en los barrios de los pobres que, de acuerdo con las imágenes de la cinta, parecen estar alojados en la periferia de la ciudad. En cambio, vive en un nuevo concepto de vivienda que estaba surgiendo: el apartamento.



Vivienda en *La familia Pérez*

Y aunque la Sra. Pérez se queja de la estrechez de ese espacio habitacional: en “la capital las casas son tan chicas que apenas cabemos los de la familia”, se antoja amplio visto desde la perspectiva contemporánea, y las tomas generales refuerzan la sensación de amplitud. Y esto es aún más evidente si lo comparamos con los apartamentos que se muestran en *Perpetuum Mobile* y *Los mejores temas* que no obstante cada uno está habitado por solo dos personas, se hacen claras referencias al reducido espacio. Y en *Batalla en el cielo*, lo cerrado de las tomas y el volumen de los personajes incrementa la sensación de encierro en la casa de Marcos.



Estrechez de espacios en *Perpetuum mobile*



...y *Batalla en el cielo*

Siete décadas después de que se pregonara el crecimiento de la clase media en los discursos de Galindo y Martínez Solares, las cintas de Pereda y Reygadas coincidentemente retratan a familias más cercanas a la clase media-baja, baja-alta,¹⁶⁰ que es la que comprende la mayoría de la población mexicana. La reducción de la clase media es una realidad. Con el paso del tiempo, lejos de irse acercando a la clase alta, lo cual implicaría un desarrollo económico, se está desbarrancando hacia la clase baja.¹⁶¹ Mudanceros, comerciantes informales, trabajadores eventuales, son los trabajos que encuentran los personajes de las cintas contemporáneas, frente a los empleos burocráticos de Rodrigo Cataño y Gumaro Pérez que les alcanzaba para mantener a sus numerosas familias. “Crisis familiares y la subsistencia en el subempleo, la piratería y el comercio ambulante. Ningún otro cineasta mexicano ha tocado de modo tan novedoso estos problemas apremiantes, al menos no con semejante malicia en el juego de apariencias engañosas”, ha escrito el crítico Carlos Bonfil.¹⁶²

Si como versa la frase de Monsiváis “la unidad de la familia entraña la unidad de la nación”, los discursos sobre lo social que están arrojando las películas dan cuenta de un desmembramiento social desde el núcleo familiar. Son estampas de una sociedad enfrascada en una violencia

¹⁶⁰ En una nota publicada en la revista *Forbes* en 2014, el Programa Nacional de Protección a los Derechos del Consumidor estableció que la clase social “Baja-Alta” representa la “fuerza física de la sociedad al realizar arduos trabajos a cambio de un ingreso ligeramente superior al sueldo mínimo. En tanto, la “Media- Baja” está formada por oficinistas, técnicos, supervisores y artesanos calificados. La principal característica de esta clase es que sus ingresos ‘no son muy sustanciosos pero sí estables’”. En “¿A cuál clase social perteneces?”, *Forbes México*, mayo 17, 2014, <https://www.forbes.com.mx/a-cual-clase-social-perteneces-segun-la-se/>.

¹⁶¹ De acuerdo con un estudio del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) del año 2013, la clase media representa el 39.16% de la población, en tanto que la clase baja el 59.13%. “A diferencia de lo que sostenía el pasado gobierno federal –citando números del Banco Mundial (BM) e incluso algunos estudios de la Organización de las Naciones Unidas (ONU)- México no es un país de clase media, sino uno con población mayoritariamente de clase baja. Véase “México: país de clase baja: Inegi”, *Animal político*, junio 12, 2013, <http://www.animalpolitico.com/2013/06/mexico-pais-de-clase-baja-inegi/>.

¹⁶² Carlos Bonfil, “La Muestra. Los mejores temas”, *La Jornada*, noviembre 17, 2012, <http://www.jornada.unam.mx/2012/11/17/opinion/a10o1esp>.

desmedida, con altos niveles de desigualdad social y clasismo, con un poder adquisitivo en eterna caída, creciente pérdida de valores y de educación cívica. A esto se aúna la precariedad de los vínculos familiares: los divorcios van en aumento y las bodas en descenso; ¹⁶³ la pareja se vuelve más inestable “ya que cada parte quiere ser autónoma y quiere conservar su disponibilidad en un compromiso que se considera rescindible”.¹⁶⁴ Toda esta fragmentación social está enmarcada por el desmoronamiento del Estado mexicano ante las recurrentes crisis económicas y de su cada vez más claro distanciamiento de la sociedad que se supone gobiernan: “Hoy no se ve en México un “proyecto de nación”, sino, en realidad, a la nación como un proyecto de pocos (...) el proyecto neoliberal, de los pocos para los pocos”.¹⁶⁵ Con enfermiza naturalidad se aceptan conductas patológicas que desde el núcleo familiar hasta el Estado se replican y permiten atisbar cómo México parece estarse devorando a sí mismo. Como ha sentenciado Jacques Barzun: “cuando la gente acepta la futilidad y el absurdo como algo normal, la cultura es decadente”.¹⁶⁶

Al hacer referencia al cine latinoamericano en general, Laura Podalsky señala que el cine contemporáneo ha sido visto con escepticismo desde varios frentes por su excesiva preocupación por la innovación estilística y la insuficiente comprensión del trauma del pasado y de los problemas socioeconómicos actuales. Aunque las críticas, continúa, van dirigidas sobre todo a filmes que han sido bien promovidos y han recibido financiamientos costosos, como *Amores perros* (Guillermo González Iñárritu, 2000) o *Central de Brasil* (Walter Salles), para Podalsky dichas críticas van

¹⁶³ De acuerdo con una nota de *El Economista*, “entre el año 2000 y el 2015 el monto de divorcios aumentó 136.4%, mientras que el de matrimonios se redujo en 21.4 por ciento”. Véase “Divorcios subieron 136% en los últimos 15 años”, *El Economista*, febrero 10, 2017, <https://www.economista.com.mx/politica/Divorcios-subieron-136-en-ultimos-los-15-anos-INEGI-20170210-0083.html>

¹⁶⁴ Gilles Lipovetsky, *La felicidad paradójica*, 127.

¹⁶⁵ Lorenzo Meyer, *Distopía mexicana*, 111.

¹⁶⁶ Jacques Barzun, *Del amanecer a la decadencia*, (México: Taurus, 2005), 40.

dirigidas a los cineastas contemporáneos que se muestran desvinculados del cine político de los años 60. Podalsky considera que filmes como estos dos que han sido desacreditados, son más complejos y nos permiten reconsiderar cómo la estética y la política se intersectan en el cine contemporáneo.¹⁶⁷ Coincido con Podalsky y, haciendo referencia al corpus de películas que incluyo en este apartado, es indudable que la experimentación estilística opera como una cualidad muy significativa y la militancia política de los años 60 se ha suprimido, pero los problemas sociales y el matiz político e ideológico no se han evadido y, como he señalado, la situación socioeconómica está presente aunque de forma contextual, no con la intención de hacer una denuncia social. Son estampas fílmicas que funcionan como vehículo de análisis para discernir los cambios en la construcción de los discursos cinematográficos y su relación con las transformaciones sociales. En otras palabras, para reconocer en la representación fílmica las huellas de la realidad social.

Estampa de la incertidumbre glocal

La segunda vertiente de lo social que analizo es la incertidumbre que permea a la sociedad contemporánea. Para ello, retomo a *Fogo* como punto de partida que unifico con los planteamientos de los sociólogos Zygmunt Bauman y Gilles Lipovetsky, los cuales dan cuenta de la lógica individualista que priva en la era del consumo masivo y de los estados que las personas

¹⁶⁷ Laura Podalsky, *The Politics of Affect*, 3.

comparten a nivel global. En *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre* (2008) Bauman retoma su postura de que hemos pasado de una modernidad “sólida” a una “líquida”, esto es, “a una condición en que las formas sociales (...) ya no pueden (ni se espera que puedan) mantener su forma por más tiempo, porque se descomponen y se derriten antes de que se cuente con el tiempo necesario para asumirlas y, una vez asumidas, ocupar el lugar que se les ha asignado.”¹⁶⁸ Para Bauman, la incertidumbre acecha a toda la humanidad que se asfixia por la polarización de los nacionalismos y fanatismos, por la desconfianza en el progreso que ha sido desplazado hacia la distopía, por la fragilidad de los trabajos y por la pérdida de la libertad en pos de la seguridad como medio de defensa.

Por su parte, En *La era del vacío*, escrito en 1986, Lipovetsky ya vislumbraba el advenimiento de una crisis social desde la esfera privada: la familia. El autor habla desde la perspectiva que le es afín: Europa central/países desarrollados, donde encuentra que el individualismo y la incertidumbre están aderezados por una crisis de valores generalizada, violencia exacerbada, desempleo y corrupción. Para examinar el tema de la incertidumbre retomo a *Fogo* por dos motivos: la historia misma da cuenta de esta problemática que se refuerza por los mecanismos narrativos empleados, y porque posibilita el estudio desde lo global al ser un producto de naturaleza transnacional.

En *Fogo* la familia está prácticamente invisibilizada. Las escasas referencias a ésta –solo dos– se dan de manera circunstancial como cuando Ron (Ron Broders), uno de los residentes de la isla, le comenta a su amigo Norman (Norman Foley) que su madre y otro familiar han decidido

¹⁶⁸ Zygmunt Bauman, *Tiempos líquidos*, 7.

quedarse en la isla, no obstante que será evacuada en el muy corto plazo y se terminará toda conexión con el exterior; o bien, cuando vemos a quien podría ser la madre de Ron, permanecer sentada y en silencio, mirando hacia el exterior a través de una ventana.

Otra senda es la que nos invita a recorrer *Fogo*. Una que se mueve en un orden social que ha sido invadido por la incertidumbre y que de acuerdo con Bauman y Lipovetsky es un fenómeno universal. El estado de incertidumbre, junto con la fragilidad de la posición social y la inseguridad existencial, son para Bauman acompañantes de la vida en lo que ha denominado el ‘moderno mundo líquido’.¹⁶⁹ La historia que *Fogo* nos cuenta en 61 minutos da constancia de la incertidumbre que afecta a los protagonistas, pero, como veremos más adelante, es también mediante las configuraciones visuales que esta condición se expresa.

Lo que vi en (la isla de) Fogo –comenta Olaizola– no es diferente a lo que pasa en muchos pueblos en México. Esta región de Fogo (localizada al este) de Canadá es, quizá, de las menos desarrolladas del país y uno de los problemas que sufre la gente es la falta de oportunidades de trabajo, en la isla no hay universidad, y la mayoría de la gente joven termina yéndose a ciudades más grandes como Toronto u Ontario. Años después regresan, jubilados; la población del lugar es de gente mayor de edad y de niños.¹⁷⁰

La obscuridad rige el comienzo de *Fogo*; una oscuridad que se acompaña por una melodía de ritmos agudos y penetrantes interpretados por la compositora de música experimental Pauline Olivero que se crean fuera de la diégesis del filme. La oscuridad reina y la incertidumbre comienza a aflorar. Después aparece a cuadro la espalda de un hombre a quien sigue la cámara y junto con

¹⁶⁹ Zygmunt Bauman, *Amor líquido. Avance de la fragilidad de los vínculos humanos* (México: Fondo de Cultura Económica, 2012), 143.

¹⁷⁰ “‘Fogo’ es mi película más libre: Yulene Olaizola”. *RECONOCE MX*, julio 19, 2018, <http://www.reconoce.mx/fogo-es-mi-pelicula-mas-libre-yulene-olaizola/>.

esa imagen emerge también, por primera vez, el sonido del viento, para después dejar que la música domine otra vez el territorio acústico. El hombre, que por su vestimenta se presume se trata de un guardia, es seguido primero a través de un plano medio y después mediante un travelling ascendente hasta ubicarse sobre él, lo cual permite ver el camino que está siguiendo, pero impide distinguir hacia dónde conduce ese sendero. Lo mismo sucede en otra escena cuando Norman transita por una vereda en solitario: caminos sin destino, destino sin camino.



Senderos sin destino

La historia, contada a través de tres personajes masculinos, nos habla de la resistencia de las personas a dejar su tierra, a sabiendas de que las posibilidades de supervivencia son mínimas. Y si bien es una problemática propia del lugar, la temática se vuelve universal al abordar la soledad, la ausencia y la indeterminación: la tríada de la sociedad contemporánea. De acuerdo con Bauman:

el terreno sobre el que se presume descansan nuestras perspectivas vitales es, sin lugar a dudas, inestable, como lo son nuestros empleos y las empresas que los ofrecen, nuestros colegas y nuestras redes de amistades, la posición de la que disfrutamos en la sociedad, y la autoestima y la confianza en nosotros mismos que se derivan de aquélla.¹⁷¹

¹⁷¹ Zygmunt Bauman, *Tiempos líquidos*, 20.

La vida de los habitantes de la isla de Fogo pende de un hilo y las imágenes dan cuenta de abandono del lugar. Una luminaria exterior ha dejado de funcionar y con ella se apaga la promesa de una vida mejor. Además, la escasez ya está haciendo acto de presencia: Joey (Cameron Dwyer) busca algo de comida en las casas abandonadas y Norman se baña con una toalla húmeda. La isla parece estar sumergida en un pasado perpetuo, pues la tecnología escasamente tiene cabida en ese lugar: calientan las casas con leña que ellos mismos deben cortar y la tala de árboles la realizan con hacha. *Fogo* nos recuerda que a la par de los lugares que viven al filo de la hipertecnología y la riqueza, se encuentran sociedades a las cuales, por designios ajenas a ellas, se les da la espalda y se dejan a su suerte. Es también un velado recordatorio de que, según palabras de Bauman, “el sustento, la posición social, el reconocimiento de la propia utilidad y el derecho a la dignidad, pueden desvanecerse por completo, de la noche a la mañana y sin previo aviso”,¹⁷² y de que el mundo vive, según Lipovetsky, bajo “la extrema –y yo agregaría y democratizada– incertidumbre del día siguiente”.¹⁷³

Fogo se construye mediante estampas sociales que van revelando poco a poco el sentir de los personajes. Las explicaciones del porqué se debe desalojar la isla están ausentes y la amenaza de expulsión se mantiene latente aunque no llega a materializarse, más bien se queda en las horas previas a que el último barco parta de la isla. Somos testigos de una historia con final inconcluso y con un desarrollo exento de clímax; una decisión estilística que se emparenta con un realismo que expresa el devenir de la cotidianidad, como precisa Rancière: “La vida no conoce acciones orientadas hacia un fin concreto, solo situaciones abiertas en todas direcciones. No conoce

¹⁷² Zigmunt Bauman, *La posmodernidad y sus descontentos*, (Madrid: Ediciones Akal, 2009), 33-34.

¹⁷³ Gilles Lipovetsky, *La felicidad paradójica*, 189.

progresiones dramáticas, solo un movimiento largo, continuo, constituido por infinidad de micro-movimientos”.¹⁷⁴ El no presentar una resolución a las historias, no es, por supuesto, privativa de *Fogo*, sino que se trata de una práctica narrativa que recorre también las cintas de Pereda y Reygadas y parte del cine que navega en las aguas del *mainstream* del cine de arte. Recordemos *Los muertos* (Lisandro Alonso, 2004), *Birdman* (Alejandro González Iñárritu, 2014) o *El listón blanco* (Michael Haneke, 2009). Y es también, por supuesto, un legado de las nuevas olas de los años 50 que, favoreciendo una posición realista, negaban el estándar del *happy ending* del modelo clásico.¹⁷⁵

La posibilidad de un futuro mejor se mueve al terreno de la utopía. La resistencia autocontenida que mantienen los protagonistas se enfatiza por la escasez de diálogos, que no debe confundirse con una desdramatización absoluta, pues los sentimientos sí afloran por momentos: como cuando Joey canta una canción que se presume antigua, la cual habla sobre la tierra y el desarraigo y sus ojos se llenan de lágrimas. Más bien se están evitando resoluciones melodramáticas.¹⁷⁶ Las largas tomas que de manera contemplativa capturan el gélido y bello paisaje, de algún modo expresan la elongación de la espera, pues esperar es todo lo que hay por hacer en un sitio que pronto estará completamente aislado. Pese a los amplios paisajes exteriores, los personajes están, en realidad, confinados en la isla, pronto ya nadie más la visitará y nadie podrá salir de ésta. La película se construye por la oposición interior/exterior. El interior está representado por los hogares de los protagonistas. Se trata de espacios estrechos y contenidos

¹⁷⁴ Jacques Rancière, *La fábula cinematográfica*, 10.

¹⁷⁵ De acuerdo con David Bordwell, Japón, Canadá, Inglaterra, España, Brasil, y los Estados Unidos tuvieron su respectiva Nueva Ola o jóvenes grupos de cine. Véase David Bordwell y Kristin Thompson, *Film Art*, 461.

¹⁷⁶ De acuerdo con la Real Academia Española, el melodrama es una narración o suceso en el que abundan las emociones lacrimosas.

dentro de sí mismos que apenas se iluminan por alguna ventana que solo en alguna ocasión permite ver el exterior. Y si logra verse, solo es para encontrarse con un muro de rocas. Un juego alegórico que retrata el hogar como último refugio.



Metáfora del encierro

En cambio, amplios paisajes colman el espacio visual exterior, donde es clara la importancia que se le concede a la naturaleza. Su materialización cobra fuerza por el sonido naturalista, siempre diegético, sobre todo del viento que se deja sentir y que vemos manifestarse en el movimiento de los pastos, alguna lona que baila al compás en una casa que se antoja abandonada, en la nieve que se desprende y recorre un río congelado. Un viento que se percibe riguroso y glacial, pero no amenazador porque forma parte de la vida de los escasos habitantes que aún permanecen en la isla. El fenómeno de la incertidumbre y de las afectaciones que sufre la gente por las decisiones que los

gobiernos toman de manera unilateral es sondeada desde otra esfera social por películas contemporáneas como *Still Life* (Jia Zhangke, 2006), ganadora del León de Oro en el Festival de Venecia, que muestra un retrato de las consecuencias que sufren los habitantes de un milenarismo pueblo después de que el gobierno de China les ordenara evacuarlo para, en aras de la modernización, inundarlo y construir una presa. Hay incertidumbre hacia el futuro pero, paradójicamente, hay certidumbre de continuar, de no cejar. La lenta agonía y resignación que se apropia de los personajes, lejos de despertar sus instintos más bajos, abre caminos hacia la solidaridad y afianza los lazos de amistad. Desprovistos de la esperanza de un futuro mejor tratan de dilatar el gozo de los instantes cotidianos: compartir un trago de la última botella de whiskey “bueno hasta la última gota, como la vida”, una canción nostálgica, una tarde junto a la estufa. Como antecediéndose al final, en la última escena de *Fogo* los dos perros de Ron, Pach y Thunder, parecen haber desaparecido pues no responden al llamado de Norman y Ron... ¿Los encontraron? ¿Fallecieron? La incógnita se mantiene.¹⁷⁷ Si bien *Fogo* no tiene la profundidad narrativa de la cinta de Zhangke o de *El caballo de Turín*, ejemplifica cómo el cine mexicano contemporáneo no permanece al margen de las tendencias estilísticas y temáticas globales, sino que se suma a ellas partiendo de historias ordinarias y locales que señalan la fragilidad del condición líquida del porvenir, marcando además una distancia con respecto de otras cintas mexicanas al hacer uso de un idioma ajeno al español y desde territorios lejanos a los de México, como menciono más a detalle en “*Fogo*: el flanco transnacional”.

¹⁷⁷ Una situación parecida sucede en *El caballo de Turín* (2011), de Béla Tarr, donde es el caballo el que va prefigurando el funesto final.

4

CARLOS REYGADAS

EL IMPULSO POR LO PERTURBADOR

Desde *Japón* quedó claro que Carlos Reygadas (México, 1971) no pretende complacer a su público sino más bien confrontarlo e incluso incomodarlo. Su estilo, de un minimalismo extremo que se aúna a su interés por abordar situaciones que resultan tabú para las conciencias más ortodoxas, ha dividido la opinión de la audiencia y de la crítica especializada. A la par de los abucheos como los que recibió en la 65 edición del Festival de Cannes, donde finalmente se alzó con el premio al Mejor Director¹⁷⁸, ha recibido elogios de parte de directores como Wim Wenders quien le otorgó los calificativos de “*enfant terrible*” y “rebelde” del medio cinematográfico.¹⁷⁹

El también ganador de la Cámara de Oro (2002), Premio del Jurado (2007) y Mejor Director (2012) en el Festival de Cannes, y artífice de *Luz silenciosa* que se ubica como la número 10 entre los mejores filmes de la década según la encuesta internacional realizada por la TIFF

¹⁷⁸ “Pese a abucheos, Reygadas gana en Cannes con 'Post Tenebras Lux'”, *Expansión*, mayo 27, 2012, <https://expansion.mx/entretenimiento/2012/05/27/pese-a-abucheos-reygadas-gana-en-cannes-con-post-tenebras-lux>.

¹⁷⁹ Eva Usi, “Carlos Reygadas es un *enfant terrible* del cine, dice Wim Wenders”, *La Jornada*, página consultada el 10 de diciembre de 2017, <http://www.jornada.unam.mx/2008/12/04/index.php?section=espectaculos&article=a09n1esp>.

Cinematheque de Ontario,¹⁸⁰ y en el sexto sitio en la lista de los mejores filmes del 2007 de acuerdo con la revista *Sight and Sound*,¹⁸¹ no estudió en ninguna escuela de cine. Es un cineasta autodidacta. Abogado de formación, dejó el derecho internacional con especialidad en conflictos armados para dedicarse al cine. Con cuatro largometrajes: *Japón*, *Batalla en el cielo*, *Luz silenciosa*, *Post tenebras lux*; 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 directores contemporáneos más importantes en la escena internacional.

Espiritualidad, sexualidad y muerte, son ejes que recorren la mayor parte de sus producciones. Admirador de Roberto Rossellini, Yasujiro Ozu, Andrey Tarkovski y Carl T. Dreyer, entre otros, Reygadas ha conseguido forjar un estilo propio que se conecta con sistemas de representación de otros directores y con movimientos concebidos en épocas diferentes. Polémico y controvertido, su trabajo revela un alto grado de maestría formal que le permite transitar de lo grotesco a lo sublime, de lo sórdido a lo luminoso, dentro de esquemas narrativos que acogen diversas modalidades de realismo que mantienen en tensión la paradoja de la verosimilitud.

La obra de Reygadas ha sido ampliamente abordada tanto en la prensa como en los estudios académicos. En el libro de ensayos *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo. Ficción*¹⁸²

¹⁸⁰ 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, 10.

¹⁸¹ *Sight and sound*, enero, 2008, <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49418>.

¹⁸² Editado por la Cineteca Nacional, el libro contiene textos sobre el trabajo de Fernando Eimbcke, Gerardo Naranjo, Amat Escalante, Nicolás Pereda y Reygadas. *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo*, ed. Claudia Curiel de Icaza y Abel Muñoz Hénonin (México: Cineteca Nacional, 2012).

Abel Cervantes la analiza a partir de la puesta en abismo, es decir, “cuando se exhibe explícitamente el proceso de filmación. (...) El cine dentro del cine”;¹⁸³ en tanto que Ana María Martínez de la Escalera lo hace desde la filosofía. Ambos textos señalan velados puntos de encuentro con esta investigación: la puesta en abismo la retomo, pero en el análisis del cine de Pereda y las escenas donde predominan las “carnes eróticamente desbordadas” como las describe Martínez de la Escalera, yo las abordo desde el cuestionamiento a la normatividad patriarcal del modelo clásico. Tiago de Luca también examina el tema de la carnalidad en el cine de Reygadas.

Para el autor, hay una nueva estética realista que está impregnada de la aplicación hiperbólica de la toma larga, que promueve una experiencia visual contemplativa anclada en la presencia y duración fenomenológica. En otras palabras, se trata de cines caracterizados por un modo sensorial de dirección basado en la inspección prolongada de la realidad física.¹⁸⁴ Coincidimos en el interés por estudiar un cine que es filmado en locaciones reales y con actores no profesionales, que utiliza tiempos demorados y en el modo sensorial que se encuentra en algunas cinematografías recientes. Solo que, respecto del tema de la carnalidad, De Luca lo enmarca en el cine trascendental de Paul Schrader y yo sitúo mi análisis desde la perspectiva de los estudios *queer* y de lo háptico en el cine, que él menciona veladamente.

La vena filosófica continúa en el trabajo de Claudia Schaefer y Raúl Rodríguez-Hernández¹⁸⁵ que abordan el cine de Reygadas y de Rodrigo García a partir de la imagen-tiempo

¹⁸³ Abel Cervantes, “5 apuntes sobre el cine de Carlos Reygadas” en *Reflexiones sobre cine mexicano*, 83.

¹⁸⁴ Tiago De Luca, “Realism of the senses: a tendency in contemporary world cinema” (PhD thesis, University of Leeds, 2011), 9.

¹⁸⁵ Claudia Schaefer y Raúl Rodríguez-Hernández, “From Utopia to Uchronia: After-images of revolutionary history in contemporary Mexican film”, *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 2016, 137-157.

de Deleuze. Se trata de un agudo análisis que nos habla del desplazamiento de las imágenes concebidas en la Época de Oro, en particular las realizadas por Figueroa y Emilio “El Indio” Fernández, hacia lo que los autores denominan una suerte de paisajes fantasmáticos y secuencias oníricas y elípticas que fusionan pasado y presente, que se manifiesta más claramente en *Post tenebras lux*. Esta dilución de los tiempos lo reviso en el apartado “En la esfera de lo mental”, donde planteo que el director esboza una suerte de realismo mental, esto es, una representación de las experiencias y deseos que están en la mente del protagonista. El desplazamiento de las imágenes lo retomo a partir de *Luz silenciosa*, pero desde una perspectiva distinta: la de un cine de corte posnacionalista en el sentido de que muestra otro rostro de la nación mexicana, uno más plural y alejado del México plasmado en la Época de Oro.

Bajo principios deleuzianos Cynthia Tompkins analiza *Japón, Batalla en el cielo y Luz silenciosa*¹⁸⁶ haciendo mención de los problemas morales que aquejan a los protagonistas, donde el sentido de culpa y de sacrificio está permeado por un aliento religioso. En el libro, que aborda el trabajo de los realizadores Paz Encina, Walter Salles y Jorge Furtado, Tompkins pone énfasis en el cariz experimental de los filmes y su influencia neorrealista: filmar en locaciones reales con actores no profesionales, y en la mezcla de documental y ficción. Mi exploración de estas tres películas de Reygadas transita por otro camino. Está impregnada por un espíritu contrahegemónico, como también así lo ha expresado Tompkins, pero desde una vena transgresora que tiene lecturas hacia lo *queer*. Coincidimos en la sinergia entre la ficción y las convenciones

¹⁸⁶ Tompkins, *Experimental Latin American Cinema*.

del documental que menciona brevemente, pero yo me extiendo más en ese tema e involucro cintas de directores que se mueven en la misma línea, como Pereda y Olaizola.

Luz silenciosa. En los confines del cine posnacional y posnacionalista

Luz silenciosa, el tercer largometraje de Carlos Reygadas, podría concebirse, en principio, como ajeno a México. Desde las primeras secuencias se observa a una familia de tipo caucásico que viste de manera particular, habla otro idioma y responde a otras costumbres. Sin embargo, la historia se sitúa en territorio mexicano, en una comunidad menonita que reside en el estado de Chihuahua, al norte de México. Si tomamos en cuenta que una manera de delinear la conformación de un cine nacional se puede dar a partir de la gestación de la identidad, en donde cada nación o grupo social va componiendo las piezas que constituirán su identidad, la cual puede expresarse a través del paisaje o el idioma, por ejemplo y, a su vez, insertarse dentro del imaginario cinematográfico, la cinta de Reygadas parece distanciarse de este escenario.

Retomo este filme para analizar cómo los confines estilísticos que definían lo nacional son desafiados por resoluciones formales que invitan a preguntarse si es posible hablar de una especificidad de “lo mexicano”, o si la mexicanidad se ha diluido para dar lugar a representaciones más globales. De igual manera, examino cómo situar un producto en el que las particularidades

nacionales del país que lo abandera se desdibujan y tiene resabios de una factura *made-for-export*. La película es una coproducción de México, Bélgica, Francia y Alemania que carece de fuertes referentes locales y que sin embargo forma parte del repertorio del cine mexicano, como constan los nueve premios Ariel que le otorgó la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, la cual reconoce “los valores más destacados del cine nacional”¹⁸⁷.

Definir lo que es un cine nacional resulta bastante complejo. Hay variantes en las narrativas fílmicas, en las condiciones de producción y distribución, y también hay aspectos económicos y políticos que influyen en su conformación. En la introducción de *El estado de las cosas. Cine latinoamericano*, Gabriela Copertari y Carolina Sitnisky apuntan que la noción de cine nacional comúnmente se aplica a

los filmes de producción local, ya sean filmados en una locación y lengua particulares a una nación, ya sean producidas a través de subvenciones estatales, o bien sean sus equipos de producción, dirección y actores pertenecientes a una determinada nación. (Y) (...) para indicar la proveniencia del capital que permite la realización de los filmes.¹⁸⁸

A esta definición sumo la de Valentina Vitali y Paul Willemen, que enfatizan la adscripción a un territorio cuando mencionan que los cines nacionales son formas culturales históricamente específicas, cuyas modulaciones semánticas son orquestadas y defendidas por cada una de las fuerzas en juego en un territorio geográfico determinado.¹⁸⁹ Estas concepciones de cine nacional no son suficientes cuando se trata de analizar la especificidad de lo nacional en un filme, es decir,

¹⁸⁷ Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, sitio web oficial, consultado el 12 de abril de 2017, <http://www.academiamexicanadecine.org.mx/historia-del-ariel>.

¹⁸⁸ Gabriela Copertari y Carolina Sitnisky, *El estado de las cosas. Cine latinoamericano en el nuevo milenio* (España: Editorial Iberoamericana, 2015), 12.

¹⁸⁹ Valentina Vitali y Paul Willemen, “Introduction” en *Theorising National Cinema*, ed. Valentina Vitali y Paul Willemen, (London: British Film Institute, 2006), 7.

cuando el objetivo es diseccionar la película para establecer la relación dialógica que guarda con sus referentes nacionales. ¿Entonces, cómo abordarlo? Para Pietari Kääpä que ha estudiado el cine de Mika Kaurismäki, el término posnacional indica una forma sociocrítica de representación/producción que desafía las designaciones espaciales e históricas de la colectividad nacional. Es decir, desafía la propia relevancia de lo nacional al establecer una crítica desde el interior mismo del marco de las sociedades nacionales, buscando, dice Kappa, exhibir nuevos modos de entender las identidades individuales y su relación con la sociedad.¹⁹⁰

Luz silenciosa entra en los confines de un cine posnacional precisamente por ese desafío de mostrar personajes, rostros y paisajes que generalmente se han mantenido ausentes del imaginario fílmico nacional, no obstante que la comunidad menonita ha estado presente en el país desde 1920. Esta postura posnacional no es exclusiva de *Luz silenciosa*, hay otras cintas mexicanas contemporáneas que pueden analizarse bajo esta figura, es decir, que desde un contexto nacional plantean otra mirada de lo mexicano: la burbuja emocional y vivencial en la que está inmersa Laura, la protagonista de *Año bisiesto* (Michael Rowe, 2010) que se contrapone al esquizofrénico ritmo de la Ciudad de México; el torero alcohólico en *Toro negro* (Pedro González-Rubio y Carlos Armella, 2005), que vive en poblaciones marginales de Yucatán, aquéllas que distan mucho de integrarse a una postal turística del mundo maya, o *Alamar*, que puede ser la contraparte de *Toro negro* al mostrar otra forma de vivir en la Riviera Maya.

Ahora bien, la forma en cómo esta postura desafiante se muestra dentro del filme de Reygadas nos lleva hacia otra lectura más específica que concierne a la historia cultural y política

¹⁹⁰ Pietari Kääpä, *The Cinema of Mika Kaurismäki. Transvergent Cinescapes, Emergent Identities* (UK, USA: Intellect, 2011), 150. https://www.academia.edu/23431903/The_Cinema_of_Mika_Kaurism%C3%A4ki.

de México: una lectura de carácter posnacionalista. Para ejemplificarlo, insisto en plantear algunas producciones de la Época de Oro como el extremo opuesto de trabajos contemporáneos como *Luz silenciosa*. Me interesa hacerlo porque cada uno de estos periodos responde a modelos de producción disímiles: por un lado, está la Época de Oro, con su nacionalismo y fuerte apoyo del estado hacia la producción cinematográfica; y, por otro lado, se ha consolidado este cine contemporáneo producido con financiamiento diversificado y escaso apoyo estatal que plantea otra visión de México.

Luz silenciosa es posnacionalista porque desafía los cánones histórico-clásicos al presentar una respuesta al proceso de homogeneizar los rasgos definitorios de “lo mexicano” que inició en los años 20 del siglo pasado cuando, en aras de conformar la unificación nacional, se erigieron como símbolos identitarios de lo mexicano: al charro, la china poblana y el jarabe tapatío, excluyendo de “lo mexicano” a una gran variedad de expresiones artísticas de otras regiones del país. Ese afán nacionalista germinó dentro de una fuerte estatización de la industria cinematográfica en el periodo conocido como la Época de Oro, entre los años 30 y 50 del siglo pasado. La asociación del campo mexicano con la idealización de la provincia vertida por el México de postal que fue retratado sobre todo por la mancuerna constituida por el director Emilio “El Indio” Fernández y el cinefotógrafo Gabriel Figueroa, aún pervive no solo en el imaginario nacional sino también en el internacional, a través de películas como *María Candelaria* de 1944, que obtuvo la Palma de Oro en el Festival de Cannes en 1946. La profusión de figuras y rostros estetizados configurados por Fernández-Figueroa consolidó un repertorio iconográfico que retomaba motivos habituales de algunas regiones de México como el maguey, el sombrero de

charro o el rebozo.¹⁹¹ En realidad ese cine mexicano se apropió de ciertos tipos¹⁹² 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”. De acuerdo con Julia Tuñón, en mucho, esta construcción imaginaria de la nación se realizó mediante (...) lo que Eric Hobsbawm considera “la invención de la tradición”.¹⁹³

Luz silenciosa expone otro rostro de lo mexicano y lo nacional que se distancia de “las invenciones de la tradición”. No se distingue una añoranza por la imagen estereotípica del campo mexicano edificada por el cine de décadas pasadas. En su lugar se revela un entorno rural que ha mutado dando lugar a otro más allá de los propios del centro y Occidente de México que sobre todo ocupó las pantallas en la Época de Oro. El filme recupera fisonomías, costumbres y paisajes ciertamente locales pero que han sido excluidos del escenario fílmico y del imaginario colectivo. Sabemos que la historia transcurre en México porque a lo largo de la película se marcan algunos lazos con la cultura y el entorno mexicanos. 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

¹⁹¹ Charles Ramírez Berg traza el linaje estético que los influyó: José Guadalupe Posada-José Clemente Orozco-*¡Que viva México!* de Sergei Eisenstein- aunque también menciona la influencia de las pinturas del Dr. Atl en la adopción de la perspectiva curvilínea para enmarcar toda clase de composiciones. *The Classical Mexican Cinema: The Poetics of the Exceptional Golden Age Films*, (USA: University of Texas Press, 2015), 107, 115.

¹⁹² 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)*, (México: Conaculta, 2001), Tomo I.

¹⁹³ Citado por Julia Tuñón en “Tu mirada me descubre: el “otro” y la reafirmación nacionalista en el cine mexicano. En torno al premio a María Candelaria (Fernández, 1943), en Cannes”, *Historias*, 74, septiembre-diciembre, 2009, 83, http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_74_81-98.pdf

pluriculturalidad del país y, por otro lado, del escaso conocimiento que, ciertamente, se tiene de las pequeñas comunidades que lo habitan.

En este sentido, difiero de la evaluación que Joanne Hershfield elabora sobre el paisaje en las cintas de Reygadas, sobre todo respecto de *Luz silenciosa* cuando propone que las locaciones en esta cinta le son familiares al público mexicano no solo porque son representaciones fielmente reproducidas de lugares que le son conocidos, sino que son cinemáticamente reconocibles porque se refieren literal y estilísticamente a la representación de paisajes a lo largo de la historia del cine mexicano.¹⁹⁴ En efecto, en el cine mexicano hay una fuerte tradición en la representación del paisaje, y la evolución del amanecer y el ocaso que aparecen al inicio y al final de la cinta de Reygadas constituyen una herencia visual de ella, sin embargo, en *Luz silenciosa*, el retrato de la geografía rural y de las personas que laboran en ese entorno, es lo que marca la distancia.

Para ilustrar mi comentario cito un ejemplo: en una escena, rodeados por un paisaje totalmente nevado, Johan, el protagonista, le confiesa a su padre que engaña a su esposa. De la imagen paisajística se desprende una fuerte apreciación de estar ante un entorno muy lejano al territorio mexicano, lo cual se intensifica por la fisonomía de los personajes, actores no profesionales, y por el idioma, los personajes hablan el *plautdietsch*, que guarda lazos con el alemán. Y aunque sí llegan a establecerse veladas conexiones con una versión convencional de la cultura mexicana, en este caso mediante los sombreros de tipo vaquero que portan Johan y su

¹⁹⁴ Joanne Hershfield, "Nation and post-nationalism: the contemporary modernist films of Carlos Reygadas", abril 9, 2014, 34. <https://doi.org/10.1080/20403526.2014.891330>.

padre, los cuales forman parte de la vestimenta habitual de la gente que trabaja en el campo mexicano, ciertamente un entorno nevado no se encuentra en el imaginario colectivo del mexicano.

La cinta expone también otro rostro de la mujer que habita en zonas rurales que se aleja del estereotipo femenino presente en películas como *María Candelaria* en la que, de acuerdo con Andrea Noble, se establece un vínculo simbólico entre la protagonista y la Virgen de Guadalupe.¹⁹⁵



Asociación de la mujer indígena con la Virgen de Guadalupe en *María Candelaria*

En *Luz silenciosa* hay un cambio en la representación de la mujer¹⁹⁶ cuando Esther, la esposa de Johan, se involucra de lleno en las labores del campo e incluso maneja un tractor.

¹⁹⁵ Noble, *Mexican National Cinema*, 82.

¹⁹⁶ Es claro que en el ínterin encontramos ejemplos que se proyectan como antecedentes de *Luz silenciosa* como es el caso de *Mujeres insumisas* (Alberto Issac, 1995) o *Santitos* (Alejandro Springall, 1999), pero he querido establecer dos polos opuestos dentro del panorama filmico nacional.



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

Para Sánchez Prado, Reygadas retoma significantes que claramente se enraízan en la tradición mexicana, pero los provee con todo un nuevo sistema de significados, de modo que rompe con la continuidad del nacionalismo fílmico, en tanto que permite que su trabajo pertenezca a los flujos globales del cine de arte que anteriormente habían sido excluidos del cine mexicano.¹⁹⁷ El paisaje y su relación con lo nacional también ha sido estudiado por Deborah Shaw, esto es, cómo la posición de las películas dentro de ciertos nichos de mercado incide en la representación y conceptualización de lo nacional. Shaw señala que en *Japón*, *Batalla en el cielo* y *Luz silenciosa*, el director pone de manifiesto un cine de arte autoral donde el paisaje es una representación subjetiva de la realidad más que una representación alegórica y apegada al modelo clásico,¹⁹⁸ como sería el caso de *Y tu mamá también*, que también analiza en su ensayo, la cual presenta sexo, sol,

¹⁹⁷ Sánchez Prado, *Screening Neoliberalism*, 201.

¹⁹⁸ Aunque en el texto la autora utiliza *mainstream*, prefiero usar “modelo clásico” para ser consistente con la terminología utilizada en esta investigación.

playa, actores reconocidos y una política izquierdista *light*, de modo que invita a la audiencia a sentirse como viajera.¹⁹⁹

Ahora bien, como es sabido, la película dialoga con la cinta *La palabra* (Carl T. Dreyer, Dinamarca, 1955). La referencia visual más evidente la encontramos en la escena del velorio.



La palabra, la referencia



Luz silenciosa, el homenaje

Pero también hay referencias temáticas. Como en la cinta danesa, la fe se restituye por el milagro, el cual se sitúa dentro de una sociedad inmersa en la fe religiosa con férreas costumbres de vena protestante. La religión marca un distanciamiento más hacia los referentes nacionales comunes, pues México es un país eminentemente católico.²⁰⁰ En realidad, lo mexicano no se está evadiendo, sino que estamos, como lo ha señalado Sánchez Prado, ante una reconfiguración de los referentes

¹⁹⁹ Shaw, "(Trans)National Images", 130.

²⁰⁰ 82.7% de la población en México es católica y el 9.8% no profesa esta religión según cifras del año 2016. Alejandra Arteaga y José Manuel Álvarez, "Hay 17% menos católicos en México que hace 100 años", *Milenio*, diciembre 12, 2016,

http://www.milenio.com/estados/catolicos_Mexico-visita_del_Papa-Papa_en_Mexico_catolicismo-catolicos_mexicanos_0_679732147.html.

nacionales, que en este caso nos habla, a la vez, de experiencias posnacionales y posnacionalistas. El filme muestra que hay otro México rural, con habitantes que hablan otro idioma y que a pesar de que tratan de ser fieles a sus tradiciones, mantienen un lazo que los conecta con el México que los rodea. Como cuando Johan interpreta en español la canción popular mexicana “No volveré”, que en 1955 inmortalizó el ídolo de la Época de Oro, Pedro Infante en la cinta *El inocente* de Rogelio A. González.

La referencia a la cinta de González es clara pues ambas escenas se desarrollan en un taller mecánico, aunque la finalidad de la película de los años 50 es explotar la imagen y la voz de Pedro Infante, en tanto que el filme de Reygadas lo que hace es aterrizar a los personajes en un entorno mexicano. El propio Reygadas ha comentado sobre los vínculos que guarda la comunidad menonita con México: “no me olvido de que eso es México y es obvio que ellos son también mexicanos, y te lo dicen, y hablan español, y sus bromas están plagadas de jerga mexicana.”²⁰¹ Sánchez Prado señala que la producción fílmica de los últimos años muestra que el desplazamiento de los modelos de representación mexicanista es definitiva, y su retorno ocasional a los temas del nacionalismo tiene lugar con una considerable cantidad de distancia crítica.²⁰²

¿Qué puede haber llevado a este cine inscrito en el circuito del arte a manifestar esta suerte de híbrido de cuestiones nacionales? Me arriesgo a pensar en factores histórico-políticos, de los que se derivan aspectos culturales, así como en la influencia de los mecanismos de coproducción que conducen hacia un cine *made for export*. Veamos el primer punto: Entre los factores histórico-

²⁰¹ Mariana Rivapalacio Q., “Carlos Reygadas. Una batalla nada silenciosa”, *El Universal*, Sección Día siete, septiembre 23, 2007, 40.

²⁰² Sánchez Prado, *Screening Neoliberalism*, 211.

políticos encuentro, por un lado, el distanciamiento cada vez más evidente entre la sociedad y el gobierno y, por otro lado, el surgimiento del neoliberalismo.

El nacionalismo y la estatización de la industria cinematográfica mexicana que había sido muy sólida en la Época de Oro y había tenido una fuerte injerencia hasta el periodo de Luis Echeverría en los años setenta, comenzó a resquebrajarse desde la década de los 50 hasta entrar en una seria crisis en los años 80 cuando se da, en palabras del antropólogo Roger Bartra, la “ruptura de las cadenas que ataban la existencia misma del Estado mexicano a la cultura política nacionalista”, y entran en escena las políticas neoliberales²⁰³ que hasta hoy continúan rigiendo.

Este quiebre en la sociedad, que lleva implícito el creciente debilitamiento del Estado Mexicano, se ha recrudecido en los últimos años debido a factores sociales, políticos y económicos que han contribuido al aumento de la corrupción, la impunidad y la consiguiente ola de violencia. Todo esto ha propiciado que el México de hoy desconfíe casi por completo de sus instituciones, y que el sentimiento nacionalista se concentre y rememore, más bien, en festejos de corte deportivo o a raíz de catástrofes naturales que despiertan la solidaridad.

Sánchez Prado reconoce la influencia del modelo neoliberal, aunque señala el año 1988 como un parteaguas, que es cuando se dio la firma del TLC, el cual marcó un cambio en la producción y el consumo del cine mexicano. Pero más allá de la mera economía, el autor entiende el neoliberalismo como un significante cultural que constituyó espacios sociales y culturales. (aquí abordo el segundo punto sobre los factores culturales). Sánchez Prado y Misha MacLaird coinciden en que hubo también una transformación de la audiencia del cine mexicano a partir de

²⁰³ Roger Bartra, *Oficio mexicano* (México: Debolsillo, 2013), 115.

las políticas neoliberales, es decir, se buscó la aproximación con el espectador de más recursos económicos de modo que cambió el contenido de los filmes y el modelo de producirlos.

Ahora bien, dentro de los factores culturales hay otro punto que debe tomarse en cuenta: la producción y el consumo del cine de arte se circunscribe a un mismo ámbito sociocultural, como menciono en “Diálogo entre élites”. Varios directores mexicanos, incluido Reygadas, forman parte de una élite cultural que se ha formado en escuelas en el extranjero, o bien que ha llegado a hacer estancias artísticas o personales fuera de México. Sus discursos están pensados desde la élite cultural, para la élite cultural, por lo que es más factible que se establezca una distancia crítica en torno a lo nacional.

El tercer factor que puede incidir en la institución de un cine posnacional y posnacionalista se orienta hacia los mecanismos de coproducción. *Luz silenciosa* recibió fondos de cuatro países para su realización. Sánchez Prado ha señalado a la coproducción como uno de los elementos que marcó el desplazamiento de las formas de representación mexicanista, donde la casa productora Mantarraya, fundada por Reygadas y las fuentes de financiamiento extranjero como el HBF, del Festival de Rotterdam, establecen un ejemplo de cómo romper, en parte, con las relaciones con el Imcine.²⁰⁴ Como ya he señalado, esto ya se venía dando desde los años 90 cuando varios cineastas mexicanos, sobre todo de las nuevas generaciones, habían conseguido fondos mediante la coproducción, ante los apoyos insuficientes y dejando de lado la intervención del estado como financiamiento único.

²⁰⁴ Sánchez Prado, *Screening Neoliberalism*, 206.

Ahora bien, en la película de Reygadas las referencias locales ciertamente están presentes, aunque de manera velada; en tanto, el flujo narrativo y estilístico permite insertarla en los circuitos del cine de arte internacional. Es decir, realiza un filme *made for export* a través de diversos dispositivos. Uno, ajustándose al *mainstream* del cine del arte que es incentivado por los fondos como el HBF. Como bien ha señalado David Oubiña, “los festivales y los fondos de producción tienen el poder de decidir qué tipo de cine es o no es conveniente, sólo aquellos filmes que se adaptan a esos estándares logran hacerse visibles.”²⁰⁵

Otro dispositivo que influye es el incorporar una representación intimista o local de la sociedad que conduce hacia el interés colectivo mediante temáticas como el adulterio, la culpa, la muerte y la redención que se conectan con un entorno global. De manera que es global y local, glocal. En una entrevista citada por Shaw, Reygadas aclara que México es importante solo porque las películas están filmadas en México. “No soy ‘mexicanista’, si se quiere. Si tuviera que emigrar a Inglaterra estaría interesado en las mismas cosas, pero Inglaterra se volvería muy importante porque trataría de ser leal al contexto. Todo lo profundamente universal tiene que ser necesariamente muy particular; de lo contrario, es solo una caricatura.”²⁰⁶ De igual modo, la inclusión de actores que forman parte de la comunidad menonita y el que la cinta está hablada en su idioma, incide en esta dinámica de enfocar el proyecto en un marco global. En virtud de ello,

²⁰⁵ “Peter Wollen se refiere a los filmes de festivales como un nuevo género: ‘specially made according to their own rules and traditions in order to win prizes’. Inmediatamente reconocibles por los jurados, los críticos y los espectadores, estos films de festivales ‘they had become integrated into the institution of cinema’. Para Wollen, el film de festival es inseparable de la idea de una nueva ola; y puesto que el concepto de nueva ola comenzó a fusionarse con el de cine nacional, ‘it no longer represented a revolution, but a tradition’”. (2002, 9-10). Oubiña, “La perspectiva de los piratas”.

²⁰⁶ Shaw, “(Trans)National Images”, 129.

se entretejen también entornos transnacionales al formarse nuevos espacios de diálogo que cruzan las fronteras geográficas.

Es claro que dentro de un ámbito global el término nacional ha debido diversificarse para dar cabida a otros escenarios. Aun así, la necesidad de especificar qué país abanderará la producción de un filme se torna ineludible para fines no solo estadísticos y de producción nacional, distribución, exhibición, crítica, estudios académicos, participación en festivales, reconocimientos, sino para examinar las películas desde su propia historia fílmica y la conexión que pudieran tener con la cinematografía de otros países.

Este cine conforma estructuras cinemáticas poliédricas que exploran variadas rutas de lo nacional, lo cual nos habla de la complejidad de los procesos cinemáticos. *Luz silenciosa* oscila entre el cine posnacional, posnacionalista pero también transnacional, en donde lo nacional no se desvanece, sino que las cuatro nociones mantienen una coexistencia dinámica y de ningún modo se presentan de manera estratificada.

La develación de una presencia. Acciones documentalizantes en relatos ficcionalizados

El neorrealismo italiano es un importante referente de las películas que comprenden esta investigación. Sin embargo, no se adscriben del todo a dicho movimiento. Bazin definió el neorrealismo como “la naturalidad suprema, de ese sentimiento de estar ante acontecimientos

observados por casualidad en momentos perdidos”.²⁰⁷ En *Luz silenciosa* el “observados por casualidad” que menciona Bazin se cumple en secuencias como el desayuno familiar, la ordeña, el funeral y en casi todo el baño familiar, puesto que en esta última secuencia encontramos un momento de reflexividad que es accionado por el gesto espontáneo de Anita, una de las hijas de Johan y Esther. El gesto se ejecuta desde un relato que parte de una ficcionalización, pero está permeado por matices documentalizantes.

La escena tiene lugar durante el baño familiar donde por un momento Anita ve directamente a la cámara. La niña se siente observada y no puede evitar dirigir su mirada hacia el aparato y hacia nosotros también. Son gestos espontáneos que evidencian la presencia de una cámara-ojo que está registrando y que nos dejan constancia de que el cineasta fue partícipe de esa acción. “Aunque se ponga en tela de juicio la veracidad de lo que se dice, la realidad del registro en sí, la autenticidad de la representación está fuera de toda duda. Es innegable que el realizador estuvo ahí.”²⁰⁸ Para Bill 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 de éste que dan los sujetos filmados.²⁰⁹

Fue un acierto conservar ese momento porque 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. Haciendo referencia al documental, el cineasta holandés Johan van der

²⁰⁷ Bazin, *¿Qué es el cine?*, 482.

²⁰⁸ Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, (Barcelona: Editorial Paidós, 1997, 239.

²⁰⁹ Nichols, *La representación de la realidad*, 240.

Keuken considera que dejar constancia de la presencia del propio director en una pieza es fundamental: “Me río del documental, en el sentido de documentar algo (...) aquello que se documenta, en el fondo, es una presencia física, no solamente la del otro, sino la mía propia; es quizás más importante documentar el hecho de que se estaba ahí y cómo”.²¹⁰ Algo muy similar sucede en *Alamar* cuando el niño Natan está rememorando los animales y objetos que ha visto en los días que ha pasado con su papá y abuelo y, a su vez, los dibuja en una libreta: mantarrayas, peces... y de pronto dice: “¡la cámara!”. Corte y en la siguiente toma vemos a Natan mirando hacia la cámara, y hacia nosotros, mientras coloca su mano sobre su ojo simulando el visor de la cámara. “Si (...) la filmación forma parte integral de la película y ahí aparece, no es por coquetería o guiño cómplice, es que ocurre ahí la actualización de una cierta esencia del cine como ‘conminación de lo real, el cual nos da siempre a pensar *en* las cosas al mismo tiempo que nos da a pensar junto *con* las cosas’, escribió Jean Mitry”.²¹¹ Esa comunión reacomoda nuestra visión de los mundos diegético y extradiegético, es decir quebranta una realidad, la que habita en la historia ficcionalizada, para dar cabida a otra realidad, la del instante mismo de su proceso de filmación.

El modo clásico de representación cinematográfica estableció las categorías de objetivo (lo que la cámara ve) y subjetivo (lo que el personaje ve).²¹² Estas convenciones se trastocan en los filmes. Cuando la mirada de los niños se encuentra con la cámara nos indica que son conscientes de ser observados, 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

²¹⁰ Van der Keuken, citado por Niney, *La prueba de lo real*, 326.

²¹¹ Niney, *La prueba de lo real*, 472.

²¹² Francisco Elinaldo Teixeira, “Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre”, en *Documentário no Brasil, Tradição e Transformação*, ed. Francisco Elinaldo Teixeira (São Paulo: Editorial Summus), 41.

cámara-cineasta ve). El ojo observador de la cámara no tiene ninguna intención de pasar inadvertido. No es una revelación pasiva; es la prueba de una presencia física que atestigua su mundo. Se subraya la doble naturaleza del cine que se vuelve objetivo y subjetivo al mismo tiempo.²¹³ 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

no se preocupa de crear un modelo, ilusionista o no, de objetividad, un cine que se presenta como algo construido, haciendo énfasis en los protocolos previos (la negociación con el sujeto) que tanto determinan el resultado final de la empresa; un cine que mezcla observación e intervención, o deriva hacia lo ensayístico; un cine, en fin, que difumina la vieja frontera sagrada que lo separaba del cine de ficción, subrayando elementos expresivos y dramáticos como la organización narrativa de la exposición.²¹⁴

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”.

Con ello, el filme se distancia del orden de la representación instituido por el modelo clásico que intenta disimular su artificio por medio de técnicas de continuidad y una narrativa invisible.²¹⁵ 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

²¹³ Francisco Elinaldo Teixeira, “Eu é outro: documentário,” 43.

²¹⁴ Antonio Weinrichter. *Desvíos de lo real*, 61.

²¹⁵ David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, (Barcelona: Paidós Comunicación Cine, 1997).

intervención.²¹⁶ Reygadas le apuesta al valor emocional que brota cuando se ponen en escena actitudes y actuaciones francas que guardan un justo equilibrio con la creación de puestas en escena de naturaleza ficcional. El sesgo documentalizante de la película acciona dos realidades: la que se ejecuta dentro del cuadro, y la que se extiende y persiste fuera del espacio fílmico. Porque hay historias de vida que existen y seguirán existiendo en el diario acontecer. La película deja constancia del potencial del cine para construir imaginarios sociales creíbles, de articular verdades y verosimilitudes que mantienen lo posible entre paréntesis.

Post tenebras lux. Realismos en tensión

Un entorno realista parece dominar el estilo narrativo de *Post tenebras lux*: ritmos cotidianos, escenarios naturales, ausencia de música extradiegética y actores no profesionales. Si tomamos como base el realismo que surge en el siglo XIX, aquél que intenta evidenciar las situaciones ordinarias y que se extiende hasta el neorrealismo italiano entonces sí, el filme responde a esta noción de realismo. Sin embargo, se entretienen recursos que escapan a esta expresión realista como lo son la incorporación de elementos de corte fantástico y la representación del pensamiento del protagonista: los viajes de su mente, sus recuerdos y posibles vivencias que, respondiendo al comportamiento natural de la mente, no se apegan a un tiempo cronológico ni

²¹⁶ Marcos Ripalda Ruiz, *El neorrealismo en el cine italiano*, 45.

previenen de su llegada. Hay una particularidad más que opera en los terrenos de la forma: el uso deliberado de lentes que distorsionan la imagen.

Post tenebras lux apuesta por la fusión de varios tipos de realismo que están en constante tensión y diálogo: neorrealismo, realismo mágico, realismo social, y un realismo que denominaré “mental”, como veremos en las siguientes secciones. Todos los examino a partir de tres de los siete planteamientos sobre la conexión entre el cine y los sentidos que proponen Thomas Elsaesser y Malte Hagener y que les permiten describir al mismo tiempo un arco del “afuera” al “adentro” del cine, retomando las etapas más importantes de la teoría del cine de 1945 a la fecha.²¹⁷ Los tres modos que retomo en particular son: el cine como umbral, el cine como cerebro y el cine como marco. El cine como umbral está dentro de la categoría que denominan “el cine como puerta: pantalla y umbral”, donde el umbral siempre apunta en dos direcciones porque simultáneamente conecta y separa: una división siempre implica una proximidad espacial.²¹⁸ Parto de esa categoría para armar la sección “La tensión de los opuestos”. El apartado “En la esfera de lo mental” lo abordaré desde la categoría “el cine como cerebro” que Elsaesser y Hagener conectan con la tesis que Hugo Münsterberg bosquejó en los inicios del cine sobre la analogía entre el cine y la mente, en el sentido de que muchas técnicas típicas del cine se parecen al modo en que funciona la mente —como el montaje asociativo de diferentes espacios o el aislamiento de los detalles—.²¹⁹ Finalmente, para el bloque “La distorsión de la realidad” me basaré en “el cine como ventana y marco”, en

²¹⁷ Thomas Elsaesser y Malte Hagener, *Film theory. An Introduction Through the Senses*, (New York: Routledge, 2010).

²¹⁸ Elsaesser y Hagener, *Film theory*, 37.

²¹⁹ Elsaesser y Hagener, *Film theory*, 152.

donde el marco, de acuerdo con los autores, resalta el contenido de la superficie y su naturaleza construida.²²⁰

Dueña de una historia inquietante, *Post tenebras lux* evidencia que no existe la armonía absoluta: dentro de todo paraíso hay siempre un demonio que ronda. Juan (Adolfo Jiménez Castro) y Natalia (Nathalia Acevedo) son una pareja acomodada que vive con sus dos pequeños hijos en una casa en el campo mexicano. El sueño de una serena y feliz vida familiar se mueve a la esfera de la utopía, pues pronto afloran los problemas maritales y las diferencias con algunos vecinos locales cambiarán el rumbo de lo que parecía una vida idílica.

La tensión de los opuestos

El umbral marca una frontera, un perímetro que no impide que se rebasen sus límites y se establezca una comunicación entre ambos lados. Simultáneamente conecta y separa. En el caso de *Post tenebras lux*, el umbral permite registrar un catálogo de dispositivos narrativos, contextuales y sociales que están en constante tensión: fantasía/realidad, inocencia/perversión, riqueza/pobreza.

²²⁰ Elsaesser y Hagener, *Film theory*, 14.

Fantasía/realidad

La irrupción de lo fantástico dentro del relato se da en dos momentos del filme que de cierta manera están vinculados. El primero cuando surge la presencia del mal encarnado por un diablo que al sembrar conflictos y desdicha en una familia marca de algún modo el comienzo de una historia que se adivina fatídica. La figura del diablo aparece justo después de una secuencia flotante permeada por la ambigüedad, como expongo más adelante, en la cual una pequeña niña corre en el campo entre la algarabía de los perros y la zozobra de las vacas y los caballos. Coronada por una tormenta eléctrica, la secuencia se va desdibujando bajo el manto del anochecer. La luz del rayo que corta por instantes la oscuridad es el agente conector entre las dos primeras secuencias: la de la niña corriendo y la del diablo entrando sigilosamente a una casa durante la noche, es decir, se enlazan el exterior: el cielo; y el interior: el comedor de una casa de clase media. El diablo entra en la historia y en la casa como lo hace el mal, sin previo aviso; entra, además, por la puerta principal. Con un andar tranquilo, incluso apacible, y acompañado de una caja de herramientas, decide entrar en la recámara de una pareja para sembrar el conflicto. Porque el mal es así: invade con certeza hasta el lugar más personal e íntimo.

Ese diablo solo es visto por ojos inocentes, los de un niño cuya mirada se encuentra con la del diablo para después atestiguar cómo éste entra en la recámara de sus padres. El niño, pequeño aún, no conoce la culpa y tampoco reconoce el mal, sencillamente se queda inmóvil sin mostrar atisbos de temor. Para los demás personajes, el mal no necesita manifestarse de manera corpórea, se vive cotidianamente en la forma de adicciones, traición, hurto, homicidio y violencia.

En la película el diablo se representa con una imagen animada por computadora que revela un macho cabrío con una larga cola. Todo su cuerpo es de un rojo intenso al grado de que el resplandor que despide ilumina su paso por la casa. En la iconografía occidental del demonio, el macho cabrío ha sido una estampa milenaria como da cuenta la antigua creencia en Azazel, el demonio del desierto que tenía aspecto de macho cabrío, un mito común en el Oriente Próximo al cual “quizás Moisés deseaba referirse (...) cuando llamó ‘Azazel’ al chivo expiatorio del ritual del día de la expiación y lo envió al desierto (Levítico 16:21)”.²²¹ Es, por supuesto, una figura reconocible en México que recuerda El diablito del juego de la lotería popular y aquéllos diablos plasmados por José Guadalupe Posada.



Horrible y espantosísimo acontecimiento,
José Guadalupe Posada, 1906



Tarjeta de la lotería popular

²²¹ Duncan Heaster, *El verdadero diablo*, (Australia: Carelinks Publishing, 2012).

Tal vez esta identificación del personaje colabore para que la imagen no suscite terror, sino solo extrañeza. Es así como la fantasía se va entretejiendo con los registros de la vida cotidiana. Fantasía en parte, porque lo que para algunos pertenece al mundo de los sueños y del imaginario, para otros puede ser real y formar parte de su vida diaria. Algunos visos de la inserción de lo fantástico y lo sobrenatural se encuentran también en *Luz silenciosa*. En este caso, en un mismo ámbito se depositan lo concreto: una inminente separación; y lo abstracto: la realización de un milagro cuya manifestación marcará el giro del relato. No deberían sorprender los entrecruzamientos de realidad y fantasía, pues en la literatura latinoamericana tuvo gran auge el denominado realismo mágico,²²² el cual parte de una realidad para luego llegar a lo fantástico, lo mágico y lo onírico, sin que despierte sorpresa, esto es, se acepta como natural.²²³

En *Tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas* (2010) del tailandés Apichatpong Weerasethakul, encontramos también cómo conviven lo sobrenatural y la vida cotidiana, sin presentar desconcierto, como cuando el hijo perdido regresa con una forma sobrenatural. Y en tanto Weerasethakul muestra a la muerte como el inicio de otra etapa, en *Post tenebras lux* la muerte parece amenazar el porvenir.

²²² En los años 20, el crítico de arte alemán Franz Roth acuñó el término realismo mágico para agrupar las pinturas en las que se combinan formas reales de una manera no conforme a la realidad cotidiana. Ver Alejo Carpentier, *Los pasos recobrados: ensayos de teoría y crítica literaria*, (Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2003).

²²³ A diferencia del “lo real maravilloso” propuesto por Alejo Carpentier, que se refiere a un acontecimiento cotidiano que despierta sorpresa a ojos extraños. La maravilla de lo cotidiano como lo serían los rituales religiosos o celebraciones como el Día de muertos en México, etc.



El mal se adentra en la cotidianidad en
Post Tenebras Lux



El hijo perdido regresa con una forma
sobrenatural en *Tío Boonmee recuerda
sus vidas pasadas*

El suicidio, o el intento de cometerlo, está presente en todos los largometrajes de Reygadas. Es en la escena del suicidio de Siete, un trabajador de Juan y supuesto amigo, que irrumpe el segundo momento en que lo sobrenatural se manifiesta. Es un suicidio *sui géneris* que señala el final de una vida de tribulaciones y decisiones erróneas. Ante el dolor por la pérdida y el arrepentimiento aparece un acto insólito: él mismo se arranca la cabeza con sus propias manos en un autosacrificio violento a manera de expiación de sus culpas y como forma de terminar con una vida cuyos engranajes giran ya en el vacío existencial. Al mismo tiempo, de esta acción puede desprenderse una lectura metafórica de la situación del México contemporáneo, pues la decapitación es una imagen que lamentablemente se ha vuelto recurrente en un país impregnado por una fuerte descomposición social y moral que detona una violencia exacerbada. Los dos momentos en que lo fantástico entra en escena son incitados por el mal, que nos recuerda que no necesariamente nos llega del exterior, sino que puede encarnar en nuestra propia conciencia.

Inocencia/perversión

Una atmósfera de inocencia y perversión emerge desde la primera secuencia de la película cuando vemos a una pequeña niña correr por el campo. Lo hace sobre un suelo lodoso, lo que le da cierta inestabilidad en su andar que se suma a su corta edad. El uso de la cámara al hombro que acompaña a la pequeña en su recorrido intensifica la sensación de desequilibrio. A lo lejos se escucha que unos perros ladran con insistencia, y en una toma subjetiva de la niña los vemos correr alrededor de unas vacas. La sensación de fragilidad que se desprende de la niña se acentúa por el hecho de estar rodeada de animales mucho más grandes y fuertes que ella que por momentos pasan a muy corta distancia de ella. Conforme avanza la secuencia advertimos que los perros no tienen intención de lastimarla y ella los reconoce muy bien. Son sus mascotas y ella es Rut, la hija menor de Juan y Natalia. La noche va cayendo y cubre a la pequeña hasta que vemos a contraluz su silueta enmarcada por una tormenta eléctrica que se adivina amenazadora, para después dar paso a la imagen del diablo. La secuencia marca un patrón que se hallará en el resto de la película: la tendencia a moverse en los terrenos de la inocencia y la perversión. Los dos pequeños niños, Rut y Eleazar, su hermano mayor, (los dos son hijos del director) personifican la inocencia en la película. Los vemos jugar, contar historias, llorar, actuar con la espontánea naturaleza propia de un niño.

La inocencia infantil es confrontada con la acidez de una relación marital fría y marchita; con los arrebatos de cólera y la adicción a la pornografía del padre, que años antes asistió a un club de swingers con su esposa Natalia, para fungir como un espectador pasivo al atestiguar cómo otros hombres tuvieron sexo con ella. La idílica casa de campo será mudo testigo de una traición, porque

el mal invadirá a Siete en forma de ambición, lo que dará por terminada una amistad que parecía sincera y arrebatará los sueños de Juan.

Riqueza/pobreza

El umbral entre riqueza y pobreza se define a partir de dos momentos de convivencia social que deberían ser sinónimo de regocijo y diversión, pero que se vuelven turbios y sórdidos dentro de la historia. Se trata de dos fiestas que se desarrollan en contextos socioeconómicos diferentes y que despliegan una suerte de realismo social. Las dos se realizan durante la época navideña y a ellas acuden los protagonistas con sus hijos. La primera es una suntuosa reunión familiar que se ubica en un futuro posible y deseable por parte de Juan. El detonante que nos hace percatarnos de que es un *flashforward* es la edad de Eleazar y Rut, ya de 10 y 8 años aproximadamente. La comida, la vestimenta de los invitados y el espacio, denota que pertenecen a la clase media alta. Juan y Natalia forman parte de esa familia. Las escenas son luminosas y transmiten la sensación de amplitud, en tanto que la cámara se sitúa dentro de la acción como si fuera un invitado más lo cual, a su vez, nos sitúa como espectadores dentro de la escena: se integra con los invitados, comparte la mesa, y sigue a los niños Rut y Eleazar mientras recorren la casa para saludar a su abuela y, en lo que parece un ritual familiar, recibir de ella, como todos los nietos, unos dólares como regalo navideño. El trayecto que recorren los niños funciona como un mirador que va mostrando parte de la casa, la disposición de las mesas, el elegante decorado, la mesa principal rebosada de comida y manjares, langosta entre ellos, todo preparado para el gran evento. Durante la cena los invitados hablan de Tolstoi y Dostoievski, pero las conversaciones están cargadas de un esnobismo que se antoja irritante.

En contraposición, la fiesta que se realiza en el pueblo cercano a donde viven Natalia y Juan, está cubierta por la penumbra. A esa reunión asisten con Rut y Eleazar y por la edad que representan advertimos que esa fiesta se sitúa en el presente. La casa es humilde y el espacio se antoja estrecho. Un perro callejero husmea debajo de las mesas para encontrar algo de alimento. Los invitados comen parte de la gastronomía emblemática del mexicano: mole, frijoles, arroz y tortillas. Es todavía usual que en algún evento de cierta relevancia se cocine el tradicional mole. Aquí no se habla de escritores, ni se fuma puro, ni se degusta langosta. Juan y su familia no pertenecen a ese ambiente y esa sensación se refuerza por el tratamiento narrativo: la cámara observa el comportamiento de los asistentes, pero se mantiene ajena. De manera incisiva examina algunos detalles de sus cuerpos: un primer plano al cabello hirsuto de un invitado, la nuca de dos hombres. Se trata de una cámara que inspecciona con la curiosidad que despierta lo ajeno y en donde no se respira un ambiente de familiaridad ni de confianza. Así les sucede a Natalia y a Juan y lo hacen patente por las conversaciones que mantienen con los otros invitados, que son escasas y triviales. La interacción es mínima. Algunos invitados le dicen “güero” a Juan, marcando así cierta distancia racial.²²⁴ Los hombres beben hasta emborracharse y eso provoca que Natalia se sienta incómoda y asome el temor por sentirse ajena a ese espacio que se mantiene inmerso en la penumbra... y en la estridencia también, porque la música popular que acompaña la fiesta, siempre diegética, no cesa; no hay un descanso auditivo.

Las dos celebraciones son opuestas en la forma, pero no en su esencia. Ninguno de los dos retratos es amable. Tampoco se respiran ambientes relajados o incluyentes. En uno se asoma el

²²⁴ En México es común que la gente de tez morena y de un estrato social bajo se dirija de ese modo a la gente de tez blanca.

esnobismo ramplón, la frivolidad y se mantiene un dejo de hipocresía. En el otro hay resabios de temor y desconfianza. La fiesta del pueblo es el mundo al que Natalia y Juan deben incorporarse ahora. Esa es, por el momento, la realidad de los protagonistas.

En la esfera de lo mental

La mente no tiene tiempo ni límites, viaja del pasado al futuro, al presente, y constantemente está imaginando hechos que tal vez nunca sucedieron o jamás llegarán a realizarse. *Post tenebras lux* le apuesta a este tipo de factura. En ese sentido, se aproxima más a un realismo subjetivo, un realismo mental que refleja la condición de la mente de viajar en el tiempo. Esa condición se conoce en el ámbito de la neurociencia como cronestesia. Podría argumentarse que se trata de surrealismo.²²⁵ Pero no solo estamos ante estadios oníricos y, como diría Antonin Artaud, “el sueño es una solución demasiado fácil para el ‘problema’ del pensamiento”. Sencillamente se está mostrando un comportamiento natural de la mente donde se trata, de acuerdo con Artaud, de “unir el cine con la realidad íntima del cerebro”.²²⁶ “Que ver una película es como vivir un sueño (...) puede parecer obvio. Pero, que escribir y hacer una película sea como un sueño, es otra cosa”, ha sugerido Alberto Blanco.²²⁷ Ya desde 1916, menciona Elsaesser, el psicólogo Hugo Münsterberg hablaba de que el cine operaba en la esfera mental,²²⁸ de la asociación mente-

²²⁵ De acuerdo con la Real Academia Española, el surrealismo es un “movimiento artístico y literario iniciado en Francia en 1924 con un manifiesto de André Breton, y que intenta sobrepasar lo real impulsando lo irracional y onírico mediante la expresión automática del pensamiento o del subconsciente”, <http://dle.rae.es/?id=Yo1Vf8v>

²²⁶ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, (España: Paidós, 1987), 224.

²²⁷ Alberto Blanco, “Luz silenciosa”, en *Luz. Carlos Reygadas*, (México: AnDante, 2016), 306.

²²⁸ Stam, *Teorías del cine*, 267.

cine y de cómo las técnicas del cine como el montaje asociativo de espacios y el aislamiento de detalles se parecen a la forma en la que funciona la mente.²²⁹ Decía que el cine era una simulación técnica del inconsciente. Con la ayuda de mecanismos cinemáticos como el *flashback* o el *close up*, por ejemplo, Münsterberg argumentaba que las películas podían representar fenómenos físicos como la atención, la memoria la fantasía y la emoción.²³⁰ En *Post tenebras lux*, esta representación mental se maneja de manera intra y extrafílmicamente, es decir, incide en los personajes al interior del relato y, a la vez, juega con la mente del espectador quien debe hacer un esfuerzo mental para articular y darle sentido a la historia. No obstante que el narrador implícito es omnisciente, el espectador llega a perder el control del relato precisamente por esos saltos de tiempo y de espacios: un juego de rugby entre adolescentes, la fiesta navideña con la familia, la visita a un club de swingers. O bien, un salto temporal y mental enmarcado por un mismo espacio: los hijos ya de mayor edad juegan en una playa con familiares donde la ausencia del padre es evidente, para después dar el salto temporal a una playa, que puede ser la misma, en la cual juegan Rut y Eleazar con la edad que nos remite al presente.

Si *Post tenebras lux* está armada en parte como funciona la mente humana, se podría argüir que deberíamos entenderla rápidamente. Pero no es nuestra historia personal la que se cuenta, es la mente del protagonista la que ejecuta arbitrariamente los saltos de tiempo: él mismo aparece en las escenas de un futuro imaginado porque es difícil renunciar a los sueños y deseos que se espera se materialicen algún día. Solo al final descubrimos que es imposible que suceda porque su vida se extinguirá antes de llegar a esos momentos. La película marca una clara distancia con respecto

²²⁹ Elsaesser y Hagener, *Film theory*, 152.

²³⁰ Elsaesser y Hagener, *Film theory*, 152.

del modelo clásico al incorporar el dispositivo del *flashforward* que, de acuerdo con David Bordwell es impensable en el cine narrativo clásico y que, además, en el cine de arte señala una presencia autoral.²³¹ Las disolvencias para marcar la diferencia de tiempos, comunes en muchos filmes, han sido erradicadas. Los cambios entre el futuro y el presente, entre los sueños y la realidad son intempestivos y directos y no están guiados por un sentido cronológico ni están marcados por disolvencias o por algún efecto especial. Entramos y salimos de la mente del protagonista: vamos de la imaginación, al recuerdo, al presente real. La historia es sencilla, pero la constancia de romper con la narrativa lineal obliga a que el espectador construya el rompecabezas y le dé continuidad a la historia. El ambiente de incomodidad aflora, sobre todo, por la incertidumbre y la ambigüedad que se decantan por la construcción formal de la película.

No se trata de estados alterados como en *Repulsión* (1965) de Roman Polanski. Tampoco hay escenas alucinatorias, como en la trilogía de David Lynch *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) e *Inland Empire* (2006), ni de proyectar la expresión de una mente patológica y disfuncional. El personaje de Reygadas es un ser ordinario que imagina y el director nos permite acompañarlo en su continuo imaginar y en el entorno que está fuera de su mente.

La distorsión de la realidad

Desde un inicio el filme lanza la sentencia de que lo que veremos es una construcción. Lo hace mediante un recurso óptico, estético: la utilización de una lente que distorsiona la imagen en

²³¹ Bordwell, “The Art Cinema”, 721.

su periferia. Pero ¿de qué tipo de construcción se trata, hablando en términos narrativos y formales? ¿Qué lecturas se desprenden de este recurso? En primera instancia, se podría decir que la distorsión de la imagen quebranta tangencialmente el orden realista, es decir, hay una deliberada manipulación de la percepción fílmica que todo lo modifica: situaciones, personajes, espacios. Aquí surge una contradicción intrafílmica: la sustracción del realismo debido a la distorsión de la imagen se contraponen con los fuertes matices realistas que pueblan el filme. André Bazin abogaba por la desaparición de la artificialidad del medio: no más actores, no más historia, no más sets.²³² Reygadas comulga en parte con esta postura: los actores no son profesionales y los escenarios son naturales. Es decir, mediante determinados elementos enfatiza la semejanza con la realidad mientras que, por otro lado, fractura el orden realista decimonónico y neorrealista. Ahora bien, si como dice Rudolph Arnheim el cine no copia la realidad, sino que crea un mundo por sí mismo, la cualidad óptica que acompañará toda la película refuerza esta postura.

Hay conexiones claras y evidentes con la realidad: los espacios, la ambientación, la luz, los rostros y los diálogos, los cuales expresan una manera coloquial de hablar. Hay que agregar también los aspectos de orden autobiográfico que están plasmados: la casa es la propia de Reygadas que tiene en Ocotitlán, Morelos; Rut y Eleazar son sus verdaderos hijos; las escenas de rugby son parte de los recuerdos de Reygadas cuando estudió en el Colegio Mount St. Mary en Derbyshire, Inglaterra; y la imagen del diablo fue un sueño que él experimentó en su infancia. Quizás los niños representen el guiño más sólido hacia una vertiente documentalizante por el hecho de ser ellos mismos en la película y fuera del ámbito cinematográfico. Sin embargo, el mundo de los

²³² Elsaesser y Hagener, *Film Theory*, 31.

personajes es propio y ficcional, viven en un universo regido por las reglas del filme. Así, la lente es un intermediario entre el espectador y la historia que suscita una percepción doble: el cine como ventana nos lleva al interior de la película. El marco distorsionado produce, en mayor o menor medida, cierto distanciamiento que llega a recordarnos que hay alguien que está captando las acciones, que la transparencia de la imagen no es total; como sucede con la realidad cotidiana que es heterogénea y caleidoscópica, siempre tamizada por el velo de creencias, temores, costumbres, por la construcción del carácter y del espíritu de cada persona.

Un cine transgresor

La muerte, la sexualidad y la redención, son ejes que recorren la mayor parte del trabajo fílmico de Carlos Reygadas. Polémico y controvertido, en su obra se afianza una constante: la de no ser complaciente con su público y confrontarlo con imágenes y situaciones perturbadoras en las que el sexo se vuelve un vehículo más que transgrede el orden de la representación instituido por el modelo clásico –que es artífice de una cinematografía que se ha inclinado por el uso de patrones predecibles, secuencias narrativas accesibles, clichés, y ha estado regida por un modo de producción, distribución y exhibición cimentado en el poder económico y el marketing–. La transgresión en el manejo del erotismo y la sexualidad presente en el trabajo fílmico del director mexicano puede inscribirse dentro de los estudios *queer* y se acerca a un realismo traumático,

como denominó Hal Foster a la tendencia en las artes plásticas de redefinir la experiencia, individual e histórica en términos de trauma, mostrando el lado abominable y abyecto de la realidad.²³³ Para ello, analizaré cómo se configura lo sexual en su cinematografía a partir del análisis formal, incorporando estudios sobre la condición háptica del cine.

El sesgo *queer*

El hurgar en escenarios que podrían considerarse tabú, subrayando la heterogeneidad de los encuentros entre los individuos, parece ser una rúbrica en el cine de Reygadas: el sexo entre un hombre maduro y una anciana; una felación explícita entre un hombre y una joven; una relación extramarital dentro de una comunidad supuestamente inflexible. Se puede argüir que muchas películas comparten escenas semejantes. Sin ir más lejos, *El Gran Hotel Budapest* (Wes Anderson, 2014), muestra en una escena sexual una felación entre un hombre maduro y una anciana, pero lo hace de manera breve y velada. En el escenario mexicano Arturo Ripstein es considerado también un transgresor de los modelos sociales y, como Reygadas, suele trabajar con planos secuencia y su obra ha polarizado a la crítica. Sin embargo, el propio Reygadas ha declarado que no se considera deudor de Ripstein ni del cine latinoamericano: “No me interesa el discurso, sobre todo de la época de Ripstein, del cine latinoamericano.”²³⁴ Y entre ambos hay, creo yo, más diferencias que semejanzas, citaré dos ejemplos: en cuanto al arte dramático Ripstein sostiene su discurso en actores profesionales, en tanto que Reygadas prefiere a los actores no profesionales, como ha

²³³ Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, (Madrid: Ediciones Akal, 2001), 172.

²³⁴ Villamarín, “Ripstein y Reygadas”.

expresado: “Cuando estoy haciendo una película, la intuición precede a la razón. No me gusta el arte dramático y, en principio, no me gusta la narrativa”.²³⁵ El tratamiento de los personajes también los separa, los de Ripstein son más bien una suerte de esperpentos que se sumergen en una espiral infinita de miseria humana, en tanto que los personajes de Reygadas se redimen y muestran arrepentimiento, es decir, en su cine encuentro más humanización y menos miserabilismo.

Podemos encontrar más ejemplos, el punto aquí es la representación del cuerpo, del ambiente, de los personajes y de la situación. Es decir, conocer cuál es el peso específico de cada elemento dentro de la pantalla y cuáles los recursos estilísticos utilizados. Su cine es, en esencia y en muchos aspectos, transgresor. Maneja una estética que se rebela ante el paradigma compuesto por ciertos cánones estéticos y formales dictados por el modelo clásico. Prefiere el minimalismo contemplativo y apuesta por la presencia del sujeto cotidiano negando el *star system* de manera total. Además, explora otros caminos para presentar la sexualidad en sus filmes. Su obra fílmica puede leerse bajo el prisma de lo *queer*.

Lo *queer*, que en principio se relacionaba con la homosexualidad, entró formalmente en el circuito fílmico a finales de los años 80, principios de los 90. Por aquél entonces B. Ruby Rich manifestaba que las obras *queer* “al romper con viejos enfoques humanistas y películas complementadas con identidades políticas, (...) (se volvían) irreverentes, energéticos, alternativamente minimalistas y excesivos. (Y que) sobre todo, (estaban) (...) plagados de

²³⁵ Villamarín, “Ripstein y Reygadas”.

placer.”²³⁶ El cine *queer* puede romper esquemas, ser irreverente, jugar con el minimalismo y el exceso, sin embargo, el placer del que habla Ruby Rich no siempre es una condición. Lejos ha quedado la concepción de que los estudios *queer* se centran solo en aspectos relacionados con la homosexualidad. El término es mucho más amplio y abierto, es sinónimo de transgresión y cuestionamiento constante. Como señaló David William Foster casi una década después, los estudios *queer* cuestionan la normatividad patriarcal, la homologación del amor romántico y del deseo erótico, de manera que otras configuraciones de la sexualidad pueden ser exploradas y propuestas.²³⁷

El erotismo se cubre de un halo de misterio que sugiere, invita, persuade. Para Octavio Paz “el sexo es la raíz, el erotismo es el tallo y el amor la flor”.²³⁸ Y en otro texto añade: “Lo que distingue a un acto sexual de un acto erótico es que en el primero la naturaleza se sirve de la especie mientras que en el segundo la especie, la sociedad humana, se sirve de la naturaleza”.²³⁹ El sexo en el cine de Reygadas se mantiene en la raíz, no permite que evolucione a una etapa en la que la sensualidad germine. Constantemente evade el erotismo y reduce el sexo a la fornicación elemental, sobre todo en *Japón*, *Batalla en el cielo* y *Post tenebras lux*. La frialdad invade las escenas. No insinúa, más bien enfatiza los encuentros sexuales que decanta hasta darles un sentido rutinario. En otras palabras, prefiere mostrarlos como impulsos básicos, transgrediendo así el modelo dominante que exalta la asociación del sexo con el amor romántico. Y, de alguna forma,

²³⁶ B. Ruby Rich, *Sight & Sound*, (septiembre, 1992), citado por Alan Rodríguez en *El diamante de la reina queer*, tesis de licenciatura inédita, (México: UNAM, 2005), 103.

²³⁷ David William Foster, *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*, (USA: University of Texas Press, 2003), IX.

²³⁸ Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, (México: Seix Barral, 1993), 37.

²³⁹ Paz, *Las palabras y los días*, 138.

Reygadas nos devuelve a las relaciones primigenias antes de que surgiera, como señala Paz, el “amor cortés” en la Francia del siglo XII,²⁴⁰ Reygadas nos recuerda que el amor cortés o incluso el romántico, son también invenciones.

Queer significa extraño, singular, raro y su campo de acción se extiende a estudios de raza y a grupos marginados, por ejemplo. En este caso, son filmes *queer* porque presentan otras dimensiones de la naturaleza y la sexualidad humana. Queda claro que no hay una sola línea de pensamiento ni de representación. Seguir el canon limita, mientras que el mundo social es ilimitado. Frente a la homologación institucional de la forma, sigue la heterodoxia que no le rinde pleitesía.

La imagen táctil

Su cine busca y logra el distanciamiento emotivo, aunque por otro lado a partir de la visión establece un vínculo multisensorial con el espectador, acentuando la condición háptica del cine. Laura Marks acuñó este término al proponer que la visión es táctil, esto es, la percepción sensorial se edifica a partir de la visión, lo cual se explica por las neuronas espejo que, de acuerdo con una teoría contemporánea, hacen propias las acciones, sensaciones y emociones de los demás, esto es, plantea una manera novedosa de entender la forma en que percibimos las imágenes. Dichas acciones pueden hallarse en un cuadro, una novela, un filme, o incluso en un juego de video. Al ver una película establecemos un contacto visual primero y luego sensorial, de modo que la experimentamos con nuestro cuerpo. Es por ello que las visiones pueden denominarse “táctiles”

²⁴⁰ Paz, *La llama doble*, 75.

como lo ha hecho Hamid Naficy²⁴¹ aunque varias décadas antes André Bazin ya hablaba de cierto “tacto” cinematográfico que captó en una escena de *Paisà* (1946) de Roberto Rossellini.²⁴² La persistencia de la sensación táctil se extiende a varias escenas en los cuatro filmes del director. Me centraré en dos que son de índole sexual.

El director de manera ostensible atrae la atención hacia la superficie de la piel. No busca despertar el deseo, sino hacer visible la materialidad del cuerpo a través de la piel, de su superficie y textura. Y para recordarnos que no se trata de autómatas incorpora como elementos sintomáticos y expresivos: el sudor y las lágrimas. En *Luz silenciosa* y *Batalla en el cielo* los personajes masculinos sudan copiosamente en las relaciones sexuales, los femeninos: lloran. En *Japón*, en cambio, el personaje masculino es quien llora.

En *Luz silenciosa*, hay sin duda un cuidado en la representación de los cuerpos. Sí, la piel de Johan muestra que es un hombre que trabaja al rayo del sol, hay partes de su cuerpo muy blancas, en contraste con las que han estado expuestas al sol. En una escena la cámara capta a contraluz el abdomen abultado de Johan. Y en un posterior *medium close up* de Marianne y Johan, donde los dos amantes son tomados de perfil con el torso desnudo, advertimos que la intención no es mostrar cuerpos perfectos, sin embargo, en esta ocasión el director evade los desnudos frontales.

El peso de la secuencia que muestra la relación sexual entre Johan y Marianne recae en ella. La secuencia está filmada mediante un *close up* al rostro femenino que capta la evolución del encuentro sexual: pasa del éxtasis a la tristeza cuando advertimos que una lágrima se escapa de su

²⁴¹ Véase Hamid Naficy, *An accented cinema. Exilic and diasporic filmmaking*, (USA: Princeton University Press, 2001), 10-39.

²⁴² Bazin, *¿Qué es el cine?*, 454.

rostro. La presencia de Johan se revela mediante su respiración, que escuchamos en *off*, y la gota de su sudor que cae sobre el cuello de Marianne. Después, un *close up* a sus rostros enfatiza una vez más los fluidos que cada uno segrega: el copioso sudor en el rostro de Johan; la lágrima de Marianne. Ambas manifestaciones corpóreas atraen la atención hacia el exterior y el interior de los personajes: hacia la superficie de la piel y los fluidos que la recorren, así como a las emociones que los embargan: satisfacción en uno, tristeza en otro.



El rostro perlado de Johan



La lágrima de Marianne

Esta solución formal de centrarse en el rostro femenino y captar el momento del orgasmo recuerda la película checa *Éxtasis* (Gustav Machatý, 1933), que fue una de las primeras en presentar de esta forma el orgasmo femenino.



Éxtasis, Gustav Machatý, 1933



Luz silenciosa

Con algunas variantes en cuanto a la posición de la cámara, Reygadas realizará una escena semejante en *Post tenebras lux* cuando Natalia tiene sexo con desconocidos en un club de swingers. Un lugar donde se supone que el erotismo debería impregnar cada rincón. En cambio, la indiferencia, el desapego y hasta un dejo de apatía por parte de los asistentes y de Juan y Natalia, los protagonistas, cortan de tajo cualquier efusividad. En *Batalla en el cielo* lo háptico deviene



Batalla en el cielo

abyecto. Julia Kristeva define el arte abyecto como aquello que suele ser excluido, negado del orden simbólico, aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden.²⁴³ Al sudor de Marcos que se percibe desde la primera secuencia

²⁴³ Julia Kristeva, *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, (México: Siglo XXI editores, 2004), 25.

por la brillantez de su rostro y de su pecho, magnificado por la luz cenital, se suma la vello­sidad, en este caso masculina, que queda al descubierto debajo de su grande abdomen mientras Ana le practica una felación. Al terminar, un *big close up* de los ojos de Ana permite ver que deja brotar dos lágrimas. En una escena posterior, mientras Marcos copula con su esposa, la cámara se desliza por el cuerpo de él para dejar ver las gotas de sudor en su pecho y abdomen que incluso mojan las nalgas de su esposa. Los cuerpos gruesos y ásperos parecen exhibidos por primeros planos que magnifican la ya de por sí monumentalidad y desproporción de las anatomías.

Ciertamente, la representación de una sudoración copiosa no es una novedad en el cine de Hollywood, ni incluso dentro del circuito más clásico. No me refiero al cine de acción o suspenso, sino a que podemos encontrarla dentro de atmósferas cuasi etéreas. Un ejemplo de ello es *El gran Gatsby* (Jack Clayton, 1974) cuyo protagonista fue uno de los actores emblemáticos del *star system*: Robert Redford. El filme se desarrolla en el caluroso verano neoyorkino. En este caso, la sensación háptica está presente pues vemos el rostro de Redford, encarnando a Gatsby, perlado de sudor, sin embargo, no insta a la aversión y si esa es la intención, no lo logra del todo. La belleza mitiga la sensación de animadversión. Y en el contexto nacional recordemos el sudor en el rostro de Pedro Armendáriz en *La perla* (Emilio “El Indio” Fernández, 1947), que subraya la masculinidad del protagonista. Volviendo al cine de Reygadas, el uso de primeros planos permite ver las gotas de sudor en rostros, pechos, abdomen y cabellos de sus personajes. Casi podemos “sentir” el olor de su transpiración. Reygadas deliberada y flemáticamente deja constancia de que no hay sexo limpio, ni está libre de fluidos corporales, ni sólo se realiza entre personas bellas. Hal Foster ha dicho que, para muchos, “en la cultura contemporánea la verdad reside en el sujeto traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o dañado. Sin duda, este cuerpo constituye la base de

prueba de importantes atestiguaciones de la verdad, de necesarios testimonios contra el poder.”²⁴⁴

El postulado de Foster sobre el realismo traumático puede leerse como una proclama en favor de lo *queer*, de la necesidad de darle cabida a todas las expresiones, enfrentándose a la “normatividad patriarcal” de la que habla David William Foster. Reygadas no busca despertar el deseo, sino que desafía al canon y desafía al público precisamente al intentar develar sin complacencias el reduccionismo en la representación corporal que permea en gran parte del cine de entretenimiento y que los fluidos corporales, los cuerpos flácidos, enjutos, barrigones, viejos, discapacitados, son parte de la realidad y deben formar parte del repertorio fílmico.



La discapacidad en *Japón*

²⁴⁴ Hal Foster, *El retorno de lo real*, 170.

Relaciones de poder

Las relaciones de poder se revelan en cada encuentro sexual. En *Japón* es el hombre (Alejandro Ferretis) quien traza el camino a seguir. Con delicadeza, pero de modo frío y distante, guía a la anciana Ascen (Magdalena Flores) para que se acomode; ensayan posiciones hasta que él queda convencido. Desde la cabecera de la cama, vemos al hombre de frente en un *medium shot*, mientras que Ascen aparece fragmentada en la parte inferior de la pantalla, por instantes vemos su cabeza, luego solo sus pies, o bien desaparece casi por completo. No hay palabras tiernas ni antes, ni durante, ni al final del acto, solo se cubre una necesidad básica de la naturaleza. Al final, el hombre rompe en llanto y Ascen lo consuela acariciándole la cabeza. Una y otra vez Reygadas insiste en acentuar el distanciamiento emotivo. No hay seducción, ni sensualidad, ni pasión. Fuera sentimentalismos. La cámara permanece inmóvil, no establece un cortejo visual con los cuerpos. Registra fríamente: de frente al hombre, con un plano general de la habitación iluminada por la luz del día mientras copulan. Hay un *close up* de sus rostros al finalizar, pero nunca se percibe una conexión erótica ni romántica que sublime el momento, ni entre la cámara y los cuerpos, ni entre los mismos cuerpos. Algo perturbador emerge de estas escenas y de otras más que residen en el trabajo de Reygadas: como espectadores sabemos que los actos sexuales son realizados por personas reales. En el caso de *Japón*, no se puede olvidar, como ha apuntado Shaw, que un director le pidió a una anciana que no es actriz que tuviera sexo en la pantalla.²⁴⁵ Y perturba más el saber que Magdalena Flores no quería quitarse la ropa ni que sus hijos la vieran desnuda, pero fue persuadida por el director. “Cuando trabajé sin ropa fue muy difícil. Al principio no quería hacerlo,

²⁴⁵ Shaw, “(Trans)National Images, 129.

pero Carlos me persuadió. Soy muy tímida y no quiero que mis hijos me vean así. Carlos fue muy exigente pero creo que hizo lo correcto”.²⁴⁶

En *Batalla en el cielo*, las relaciones de poder que se establecen en los encuentros sexuales se extienden a las relaciones personales. Asimismo, se confrontan dos mundos, dos clases sociales. La de Ana, que pertenece a la clase alta de México, y la de Marcos, su chofer de clase baja. Ana, que en sus ratos de ocio se prostituye, decide tener relaciones con Marcos por gusto, por piedad o por lo que sea, pero es ella quien lleva la batuta. Estando sobre de él mientras tienen sexo, ella controla la situación. Cuando Marcos hace un intento por tocarla, Ana la rechaza con un comentario que denota extrañeza por lo que ella juzga un atrevimiento. En cambio, en la relación entre Marcos y su esposa, es él quien lleva la batuta en la relación sexual y en la relación en general. Cabe mencionar que en ninguno de los encuentros sexuales del protagonista con Ana o con su esposa, emerge la palabra dulce o el roce sutil. Pero sin duda, la piel provee un campo semántico y metafórico que nos habla de una diferencia de clases, una diferencia clasista. La piel de las personas de clase baja, personificada por Marcos y su esposa, es oscura, gruesa, áspera, sudorosa, brillante. La piel de la clase alta, encarnada por Ana, es blanca, tersa, suave, ausente de sudor. Una postura un tanto perversa por parte del director. Lo abyecto lo proyecta en los ámbitos masculino y femenino, pero perversamente no lo muestra así en ambas clases sociales. Shaw ha mencionado que la conceptualización de género e identidad es altamente tradicional y éticamente problemática.²⁴⁷ Algo similar sucede en *Batalla* y la decisión de caracterizar al sirviente pobre

²⁴⁶ Mencionado por Shaw en “(Trans)National Images”, 129, de la entrevista disponible en http://www.primordiales.com.ar/entrevistas/entrevista_con_magdalena_flores.htm.

²⁴⁷ Shaw, “(Trans)National Images”, 129.

como un asesino y secuestrador. Reygadas perturba con algunas de sus representaciones, pero mantiene la línea conservadora en otros aspectos.

Heterodoxia formal

Una de las características del modo de trabajar de Reygadas es que escoge a sus actores dentro del repertorio del mexicano común, el cual suele ser excluido por el cine hegemónico que ha influido en la cinematografía mundial y en México, por supuesto. Se inclina por aquellos hombres y mujeres que subvierten los ideales clásicos de la belleza masculina y femenina, de modo que incorpora cuerpos ajados, varicosos, discapacitados, voluminosos, o bien enjutos o quemados por el sol. Muestra cuerpos deseantes, mas no necesariamente deseables. En efecto, captura la variedad de la naturaleza humana, sólo que los cuerpos parecen exhibidos mediante la frontalidad de la cámara, los *close ups* y la iluminación que poco sugiere y mucho revela. En general, no tiene intención de ser benévolo con sus actores, los registra desnudos, tal cual son. Para Ana María Martínez de la Escalera, “la belleza no está en la gordura sino en la toma de una gordura en movimiento entre el efecto de distancia ofrecido por la mirada y el efecto de hinchazón de lo cercano, doblado por la imagen (del espejo que refleja sus formas rotundas) en el fondo”.²⁴⁸

No se trata de que estas imágenes, estas representaciones de la sexualidad y de lo corpóreo en un futuro vayan a ser aceptadas e incluso se llegue a descubrir cierta belleza entre sus pliegues.

²⁴⁸ Ana María Martínez de la Escalera, “El efecto-Reygadas y la experiencia de lo visible”, en *Reflexiones sobre cine mexicano*, 71.

A partir del arte de las Vanguardias del siglo XX la belleza dejó de ser una condición *a priori* del arte. El valor artístico se alojaría en otros ámbitos como el significado y la representación. Desde Gustave Courbet con *El origen del mundo* (1866) o Marcel Duchamp con *La cascada* (1946–1966) se desenmascaró a una sociedad que disfrazaba el placer de ver una mujer desnuda detrás de personajes como ninfas y graciosas bañistas. Mostraban el sexo femenino sin tapujos. El director mexicano de formación no académica no pretende gratificar los sentidos del espectador. Sin embargo, más que solo optar por el rechazo de su obra, conviene hacer una reflexión sobre el significado de la representación de lo corpóreo y lo sexual que esquivo el erotismo. Como afirma Arthur C. Danto, no hay que esforzarse para ver la belleza, pero sí para descubrir que un cuadro es bueno aunque no sea bello, cuando desde siempre se había supuesto que la belleza era el modo en que debía entenderse el valor artístico.²⁴⁹

Es verdad que los viejos, obesos, deformes han sido parte del glosario visual histórico del arte. De hecho, hay cierta proximidad de la imagen de la esposa de *Batalla...* con *Benefits Supervisor Sleeping* (1995) del artista británico Lucian Freud o con las pinturas del mexicano Daniel Lezama. Y recordemos que Umberto Eco ha dedicado un libro a la *Historia de la fealdad* en el arte como complemento a su *Historia de la belleza*.

²⁴⁹ Arthur C. Danto, *El abuso de la belleza*, 138.

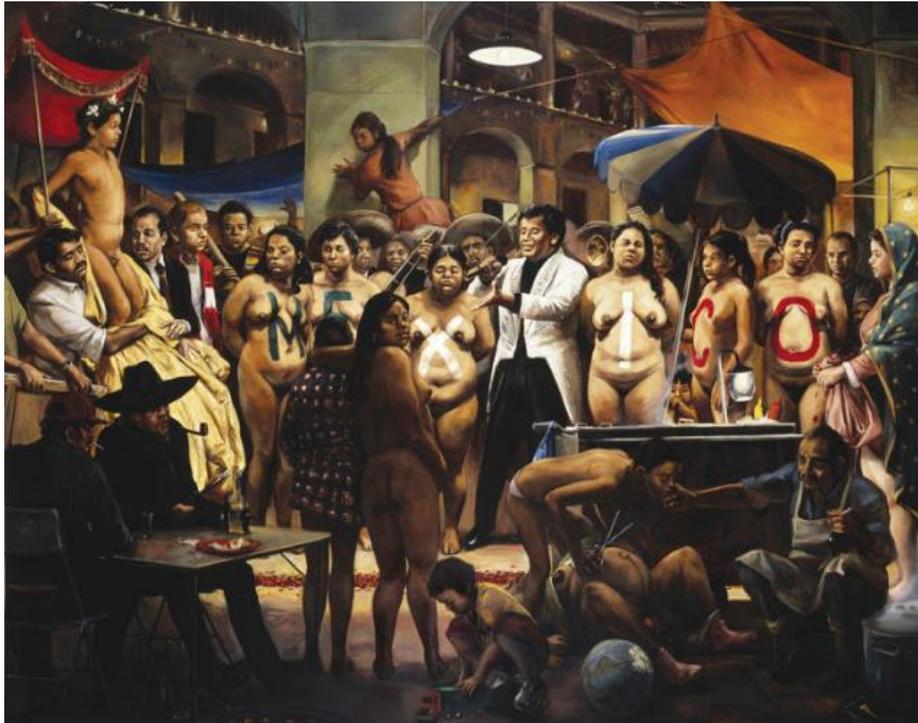
Estéticas similares



Benefits Supervisor Sleeping, Lucian Freud, 1995



Batalla en el cielo



La gran noche mexicana, Daniel Lezama, 2005

En el caso del cine, desde una época temprana Tom Browning decidió darle espacio a lo repugnante y abyecto en la legendaria película *Fenómenos* (1932). Más recientemente *También los enanos empezaron pequeños* (1970) fue la apuesta de Werner Herzog por abrirle un lugar a lo marginal. Son ejemplos extremos donde se incluyen actores no profesionales con cuerpos que se alejan del ideal estético y que son los protagonistas de la historia. Todos los intentos por presentar otros caminos de la corporeidad, de no sujetarse a la norma patriarcal que en ciertos ámbitos insiste en presentar la perfección del cuerpo, son válidos y valiosos. Se trata de trabajos que son fruto de una sociedad en decadencia, según la expresión de Jacques Barzun:

Decadencia (...) no implica pérdida de energía (o) de talento (...). Por el contrario, son tiempos muy activos, llenos de hondas preocupaciones, pero peculiarmente inquietos porque no se ven líneas de

avance claras. (...) lo cual inspira (...) la promesa de reinventar esta o aquella institución. La esperanza es que la eliminación de lo que hay genere por sí solo una vida nueva.²⁵⁰

Reygadas no busca complacer la mirada del espectador y en su exploración de la experiencia cotidiana reviste a sus filmes de un minimalismo formal despojado además de sensualidad. Transgrede a la misma sociedad al señalar crudamente, sin juego erótico y sensual de por medio, lo que finalmente el ser humano se afana por alcanzar: el sexo. Las historias que nos presenta no se resuelven. La desintegración de la vida conyugal y familiar es evidente. La desdicha, innegable. Revela una sociedad fría en todos sus ámbitos, incluso desde su misma intimidad.

La trasgresión suele generar cierto recelo. Es complicado pensar en concederle una mirada generosa a lo que está construido para suscitar repulsión o incomodidad. Pero hay que ver más allá y descubrir su significado. El cine de Reygadas debe entenderse a través de la dinámica de la transgresión en la representación frente al canon y en la intención que está detrás: muestra al sexo como una necesidad básica y el carácter democrático que lo acompaña, es decir, no excluye a nadie, ni a los discapacitados, ni a los ancianos, ni a los obesos. Perturba y transgrede nuestro confort visual al eludir la belleza y en su lugar hacer evidentes cuerpos e intimidades que son parte del mexicano común. Nos obliga a presenciar lo feo, lo incómodo, lo grotesco que nos cuesta reconocer y solemos evadir.

²⁵⁰ Barzun, *Del amanecer*, 22.

5

NICOLÁS PEREDA

EL IMPULSO POR LA FORMA

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

Susan Sontag

“Me interesa el cine más por hacerlo que por verlo”, revela Nicolás Pereda (México, 1982), prolífico director que realiza en promedio dos películas al año. Los filmes del cineasta mexicano–canadiense apuestan por la ruptura de los modelos tradicionales, permitiendo que se abran nuevos canales de discusión sobre la práctica fílmica. A diferencia de Reygadas que traza narrativas e historias que intentan perturbar al espectador, Pereda opera en otro plano, uno que conecta con historias, si no menos sórdidas, sí más sencillas y comunes donde “incluso las situaciones-límite no se distinguen por nada raro o extraordinario”.²⁵¹ Esto cede terreno a las cuestiones formales del cine suscribiendo, en cierta medida, las palabras de Susan Sontag cuando el director asegura que

²⁵¹ Deleuze, *La imagen-tiempo*, 35.

“la idea es generar emociones a partir de la forma, no nada más (d)el contenido. Historias hay muchas, todos las tenemos. Pero creo que el cine es más que solo contarte una historia.”²⁵²

En el 2007 irrumpió en la esfera fílmica con el largometraje *¿Dónde están sus historias?* que fue su tesis de maestría y en poco más de 10 años de trayectoria ha merecido más de 20 retrospectivas en diferentes partes del mundo. Su labor audiovisual incluye nueve largometrajes, dos cortometrajes y se extiende a la realización de videos para óperas y piezas de danza que se han presentado en México, Europa y Asia. Ha recibido, entre otros reconocimientos, el Premio Orizzonti en el Festival de Cine de Venecia por *Verano de Goliat*, el Mayahuel al Mejor Largometraje Mexicano de ficción en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara 2010 por *Perpetuum Mobile* y, recientemente, *Minotauro* (2015) obtuvo el Puma Mexicano a la mejor película de la categoría "Ahora México" que entrega el FICUNAM. Las estructuras narrativas y formales que emplea el director abrevan de diversas vertientes estéticas como el neorrealismo, el cine experimental, el documental actuado y de observación. Más aún, en la sociedad actual permeada por la globalización, es posible encontrar lecturas coincidentes como la no ficción presente en *Misterioso objeto al medio día* (2000) del tailandés Apichatpong Weerasethakul en el que audazmente construye un “cadáver exquisito”. O con *Tirador* (2007) de Brillante Mendoza en el sentido de preferir las historias cotidianas e inconclusas. También se encuentran correspondencias narrativas y formales con el cine de Hong Sang-soo y Luis Buñuel, aunque el cineasta confiesa que sus referentes fílmicos se hallan en el trabajo de Tsai Min Liang, Béla Tarr, Bruno Dumont, Pedro Costa y Carlos Reygadas.

²⁵² Tanya Molina Ramírez, “*Perpetuum mobile*, filme sobre la incomunicación en el mundo”, *La Jornada*, diciembre 2, 2010, 2.

Después de haber sido rechazado del CUEC y del CCC, empezó a estudiar en el Centro Bicultural Ruso Mexicano de Cine y Actuación que dirige Sergio Olhovich. A la par, hizo su solicitud de ingreso para estudiar en Canadá porque le entusiasmó la idea de irse de México “para viajar y conocer otras cosas”. Finalmente, fue en ese país donde realizó sus estudios de licenciatura y maestría en Artes en Dirección de Cine en la Universidad de York en Toronto. Toda su obra se rige por el mecanismo de la coproducción, de modo que ha recibido financiamiento tanto de México a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), el Imcine, el Fondo Para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE) y el Programa de Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), como del gobierno de Canadá mediante el Canada Council for the Arts, Ontario Arts Council, además de la intervención, en algunas de las producciones, del HBF. “Cuando eres ciudadano de otro país ya puedes solicitar apoyos. Tengo acceso a las becas de Canadá, que son parecidas al FONCA, son becas para artistas que no condicionan tu trabajo, te dan toda la apertura porque no tienen necesidad de recuperar el dinero, y tampoco es mucha plata”.²⁵³ Canadá le concede también libertad geográfica para que filme en el país que más le interese, de modo que la mayoría sus películas las ha filmado en México. ¿El motivo? Siente que hay más diversidad en México:

No se trata de una diversidad racial, como la hay en Canadá, puesto que el multiculturalismo canadiense es disfrazado, en el sentido de que todos (...) hablan distintos idiomas, son de razas diferentes, pero viven igual, más o menos, (...) [en México] cada quien se las arregla como puede y eso es muy atractivo para mí como cineasta. (...) Una película de mudanceros como *Perpetuum Mobile*, por ejemplo, allá sería con una empresa muy grande, todos con uniforme, pero en México

²⁵³ Torres, entrevista a Nicolás Pereda.

cada mudancero (...) hace las cosas a su manera: trabaja cuando quiere, tiene su propio método. (...) Cuando vengo a México me parece que todo es interesante y todo es filmable.²⁵⁴

Conoce a actores de cine y teatro y, por tanto, no le sería difícil conseguir un elenco integrado solo por actores profesionales. Aun así, en una línea bressoniana, persiste en abrazar el ejercicio fílmico de integrar gente dedicada al quehacer actoral y personas comunes. El motivo responde a la concepción y fisonomía del personaje: “cuando incorporo actores no profesionales es porque es difícil encontrar a una persona como doña Juanita (*Dónde están sus historias, Verano de Goliat*) que tenga esa actitud, ese cuerpo, esa piel. Tiene más que ver con el mundo documental de la persona. Pero claro, hay ciertas películas en las que necesito que participe un actor profesional porque me interesa cierto tipo de performatividad que sé que un actor con formación escénica lo puede hacer”.

Su trabajo ha recibido atención de parte de los círculos periodísticos donde se pueden encontrar artículos en revistas de reflexión política, social y cultural (*Nexos, Letras Libres, Proceso*), y especializadas en cine (*Revista Cine TOMA, Sight and Sound*) que suelen resaltar su narrativa híbrida, su pausado modo de narrar, la espera y la repetición como parte de sus distintivos. El crítico estadounidense Jordan Cronk eligió el lanzamiento en DVD de 6 películas de Pereda como parte de “The best DVDs and Blu-rays of 2015” que lanzó la revista británica *Sight and Sound*.²⁵⁵ Las referencias a su trabajo se encuentran también en los sitios web de los festivales de cine.

²⁵⁴ Sergio Raúl López, “Busco hallar en lo más simple la semilla de la humanidad: Nicolás Pereda”, *Cine Toma, Revista mexicana de cine*, abril 5, 2011. <https://revistatoma.wordpress.com/tag/nicolas-pereda/>

²⁵⁵ “The best DVDs and Blu-rays of 2015”, *Sight & Sound*, página actualizada: junio 7, 2017, <http://www.bfi.org.uk/sight-sound-magazine/best-dvds-blu-rays-2015>.

Pereda es uno de los directores que se incluyeron en *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo. Ficción*, y es analizado por Gabriela Vigil y Laura Pardo. Las dos coincidimos en revisar tres puntos de su cine: la mixtura del binomio ficción-documental, la figura de la repetición y la inclinación por retratar lo banal y lo cotidiano. Sobre todo, los dos primeros puntos los abordaré en las siguientes secciones. Sonia Rangel ha estudiado el cine de Pereda desde una línea filosófica-deleuziana. En su libro *Ensayos imaginarios. Aproximaciones estéticas al cine de David Lynch, David Cronenberg, Béla Tarr y Nicolás Pereda*, Rangel dedica la segunda parte a revisar nueve filmes de Pereda y sus conexiones con mecanismos estilísticos que resuenan constantemente en su quehacer filmico: la “docu-ficción”, las imágenes-repetición”, las variaciones, y la “desdramatización”. Estos elementos y los planos fijos “en donde no pasa nada” instauran, dice, formas de desdramatización, y en otro momento menciona que se trata de planos fijos que nos obligan a contemplar lo intolerable: “la banalidad cotidiana”²⁵⁶ de la que hablaba Deleuze.

Rangel encuentra la imagen-repetición “como una forma de resonancia expresada en los *loops* audio-visuales y ritornelos-motrices (movimientos, posturas o acciones propios del ritmo de los cuerpos que configuran la cotidianidad y que al repetirse dan lugar a hábitos) que se repiten como forma de reflexión dentro del dispositivo cinematográfico, la puesta en escena y la actuación.²⁵⁷ Estas ideas habitan también mi análisis, y aunque algunos conceptos filosóficos tildan mis planteamientos, la filosofía no es la línea central del cual parten. Mi trabajo se acciona bajo la instancia del neoformalismo, el cual me lleva a dilucidar sobre diversas prácticas que surgen

²⁵⁶ Sonia Rangel, *Ensayos imaginarios: aproximaciones estéticas a cine de David Lynch, David Cronenberg, Béla Tarr y Nicolás Pereda*, (México: Ítaca. 2015), 88.

²⁵⁷ Rangel, *Ensayos imaginario*, 83.

a partir de las experimentaciones formales: la repetición, la simbiosis ficción-documental y la relación verosimilitud-artificio, sin eludir la correspondencia que encuentro con la vida cotidiana.

Repeticiones anómalas: repertorios alegóricos

*El hecho de que lo que se repita sea algo que fue,
es lo que confiere a la repetición su carácter de novedad.*
Kierkegaard

“La repetición es para mí de las cosas más bellas que existen en el arte —expresa Pereda— hay algo bello en ver algo repetirse que va más allá del cine. Por ejemplo, todas las mañanas sale el sol, no siempre sale igual pero siempre sale, hay millones de variaciones y posibilidades. Lo lindo de la repetición es que sucede en tiempos distintos. El tiempo hace que la repetición sea interesante”. Su quinto largometraje, *Los mejores temas* (2012) de alguna manera resume sus preocupaciones estéticas que lo llevan a incorporar la figura de la repetición que hace evidente mediante diversas fórmulas que no se subordinan a lo idéntico. De igual modo, permanece la intención de sobrepasar los límites entre la ficción y el llamado documental —o “método de trabajo

documental” según el término propuesto por Francisco Javier Gómez Tarín,²⁵⁸ y a incluir en el reparto actores profesionales y no profesionales. Su forma y estilo reclaman cierta adherencia a propuestas cinematográficas de otras latitudes que lo ubican dentro del paisaje cinematográfico mundial.

El filme habla sobre el abandono del padre, sobre su añeja ausencia que de pronto se vuelve visible y trastoca el entorno: después de 15 años de ausencia Emilio regresa a casa de su esposa Teresa y de su hijo Gabino. Ninguno de los dos lo recibe con ánimo y después de unos días deciden pedirle que se retire. En la cinta hay un proceso continuo de articular una serie de semejanzas y variaciones del que se desprenden varias lecturas interpretativas a partir de las cuales identifiqué tres categorías que invocan la repetición: repetición balzaquiana, repetición como reflexividad metacinemática y diálogo intertextual, y repetición como experiencia humana. Estas categorías revelan cómo el empleo de este recurso narrativo en particular, que se manifiesta en diferentes niveles de lectura, no responde a una decisión fortuita, sino a una propensión por experimentar con los recursos formales del cine que, a su vez, inciden en las acciones y los acontecimientos que se desarrollan al interior de las historias contadas.

²⁵⁸ Francisco Javier Gómez Tarín, “Discursos híbridos, fronteras y cultura en un mundo global”, en *Análisis del cine contemporáneo: estrategias estéticas, narrativas y de puesta en escena*, ed. Ana Sedeño Valdellós y Francisco Javier Ruiz Olmo, (España: SPICUM, Universidad de Málaga, 2011), 19-43.

Repetición balzaquiana

El cine de Pereda concentra historias que se desdoblán en mundos paralelos que permanecen interconectados mediante la repetición de personajes, rostros, nombres, o la ausencia de ellos, que aparecen de forma persistente en varias de sus películas. Es el caso de la madre y el hijo que son interpretados siempre por los mismos actores y que en una película vivirán en el campo, en otra en un departamento citadino, y en alguna más estarán separados. El contexto difiere, pero su relación filial no cambia en cuatro de los largometrajes y, más aún, en tres de ellos conservan los mismos nombres: Teresa y Gabino, que son los nombres verdaderos de los actores. Estamos ante una forma de narrar que se nutre de la repetición y sus diferencias, un juego de coexistencias y representaciones que son múltiples y únicas a la vez, donde lo idéntico queda excluido.

Este recurso narrativo proyecta una metáfora de la inmutabilidad de la condición humana y de los asuntos más ordinarios que contrasta con los vertiginosos intercambios y flujos que tienen lugar en la actualidad. Es decir, evidencia cómo el ser humano puede pertenecer a diferentes contextos, pero siempre enfrentará los mismos problemas: tan universales como la pérdida o la ausencia; tan triviales y problemáticos como la descompostura de un refrigerador en pleno verano. El director se adentra en una composición de relatos habitados por autorreferencias y personajes que convergen y se disparan dentro de su mismo universo fílmico. Este recurso recuerda, en cierta forma, a la *Comedia humana* de Honorato de Balzac, donde algunos personajes reaparecen en varias de las historias. También encuentro cierta correspondencia con el cine del griego Theo Angelopoulos, solo que los personajes que son centrales en un filme aparecen en otro de manera

contextual. En el caso de Pereda, hay tres personajes que aparecen en varias cintas: la madre, el hijo y la novia de éste y aunque los vínculos de parentesco no mutan, los contextos en que se desarrollan las historias son diferentes, lo que incide en las relaciones afectivas.

La repetición de patrones no es exclusiva del cine de arte. Dentro del circuito hollywoodense el actor Bill Murray protagonizó *Hechizo del tiempo*, (Harold Ramis, 1993) en la que su personaje se enfrasca en un bucle temporal infinito que hace que reviva una y otra vez el mismo día, donde el flujo de los acontecimientos está permeado por las variaciones generadas conscientemente por el protagonista. Las repeticiones en el trabajo de Pereda no se restringen al tiempo cíclico, sino que disparan varias líneas de fuga, como iremos analizando más adelante. Se perciben, asimismo, otras constantes que rubrican sus piezas. La figura paterna, por ejemplo, es físicamente inexistente y en algunos casos tampoco existe de manera nominal. En otros momentos, en cambio, su presencia prácticamente se diluye en las palabras de la madre que increpan rabia mientras imploran olvido. La familia constituida por padre, madre, hijos otrora cimiento de la organización social, ha quedado relegada al rincón de la utopía, en su lugar se asoma el desmembramiento familiar.

Repetición como reflexividad metacinemática

La insistencia en la re-presentación, es decir, en el volver a presentar, es otra característica de la obra de Pereda. No se trata de copiar sino, una vez más, de experimentar con las variaciones para capturar la diferencia. En una escena Emilio, el padre, es obligado a pedir disculpas y es

humillado por Gabino y los jóvenes Paco y Luisa que cuestionan su partida y abandono. En la escena siguiente, Emilio, al verse confrontado por Gabino, Paco y Luisa, quienes le piden que se disculpe por el abandono, busca pretextos para no hacerlo. Las dos escenas son semejantes, pero los referentes entre una y otra han variado: es otro el actor que interpreta al Emilio en la segunda escena, y con el cambio de actor también mutó la actitud, ahora es más cínico y desgarrado. En esta resolución de cambiar a los actores hay, sin duda, un guiño a *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) de Luis Buñuel. Con este reemplazo actoral *Los mejores temas* subvierte el orden de la representación clásica y fractura el proceso de identificación con el personaje, problematiza la naturaleza de la re-presentación y cuestiona la percepción de la realidad.

El filme muestra dos caminos a seguir que están señalados por la dualidad de la figura paterna. Hay dos Emilios con comportamientos opuestos. Los dos caminos son muy similares, pero el desenlace para cada uno difiere. Es inevitable preguntarse cuál de estas escenas es la verdadera, cuál es el verdadero Emilio: la ambigüedad se asoma dejando la verdad suspendida y subrayando así que las verdades absolutas no existen. En esta escena en la que aparece el segundo Emilio interviene, además, el equipo técnico del filme, al cual vemos colocar las lámparas para la filmación de la película que estamos viendo. Se trata de un *mise en abyme* que invoca una reflexividad metacinemática; dicho de otro modo, dirige la atención hacia la construcción del propio filme y la autoconciencia de su narración. Al mismo tiempo, expone el artificio del quehacer cinematográfico y la gestación de una estética de la verosimilitud, que se pone en duda desde un ángulo más, pues los relatos con los dos Emilios resultan verosímiles.



Primer Emilio



Segundo Emilio

En algún momento de la película el director deliberadamente rompe con la ilusión de la historia al intervenir directamente. Escuchamos su voz en *off* y las preguntas que le hace a Gabino, al actor, sobre su vida personal. Gabino, el personaje de ficción, se ha hecho invisible, la visibilidad está ahora en el actor Gabino que se interpreta a sí mismo; lo mismo sucede con su padre que interviene en la conversación. Los actores se mueven entre la persona y el personaje, es decir, dejan de ser los personajes ficticios para interpretarse a sí mismos, o eso suponemos porque, ¿realmente se está hablando de la vida personal de Gabino Rodríguez? La duda se asoma de nuevo. “Al hacer interferir ficción y documental (se muestra) (...), de manera perturbadora, que verdad e ilusión son hijas siamesas de creer, que se puede producir lo verdadero a partir de lo falso”, ha escrito Niney.²⁵⁹ La intrusión del director provoca el rompimiento de la consecución lógica del discurso y con ello un distanciamiento que nos invita a reflexionar sobre el artificio fílmico y a ser testigos, como dice Ismail Xavier, de la potencialización de la fuerza del instante, “del-aquí-ahora en que la cámara, el cineasta y el sujeto están implicados.”²⁶⁰

Pereda usualmente trabaja con la dualidad ficción-documental con lo cual activa, por un lado, una conexión con lo verosímil y con el realismo y, por otro lado, permite que emerja un cuestionamiento sobre la identidad y los sistemas de representación al gestar una simbiosis entre lo real y lo simulado, en donde uno está contenido dentro del otro.

²⁵⁹ Niney, *La prueba de lo real*, 449.

²⁶⁰ Ismail Xavier, “Indagaciones sobre Eduardo Coutinho y su diálogo con la tradición moderna” en *El otro cine de Eduardo Coutinho*, ed. María Campaña Rama y Cláudia Mesquita (Ecuador: Corporación Cinememoria, Festival Internacional de Cine Documental, Encuentros del otro cine, Embajada de Brasil en Ecuador, 2012), 26.

Repetición como diálogo intertextual

Gabino y una joven ensayan dentro de una recámara la escena que enseguida será ejecutada dentro del contexto fílmico en el cual fue concebida: un baile popular al aire libre. Esta escena en particular de *Verano de Goliat* rebasa los márgenes del propio filme para establecer un diálogo intertextual con *La niña en la piedra* (2006) de Maryse Sistach. En ambas películas el actor Gabino Rodríguez interpreta al personaje que lleva su mismo nombre: Gabino. El contexto es muy semejante: un entorno rural, un baile y un conflicto entre adolescentes y los diálogos son casi idénticos. El director alude, imita y adapta la escena de Sistach. Evoca, sí, pero termina re-creando nuevos niveles de representación de la realidad y lo hace de manera abierta y consciente.²⁶¹



Reflexividad metacinemática dentro de *Verano de Goliat*

²⁶¹ Gabriela Vigil, “Nicolás Pereda: la revelación de un cine híbrido” en *Reflexiones sobre cine mexicano*, 35.



Diálogo intertextual con *La niña en la piedra*, Maryse Sistach, 2006

Organiza un sistema de referencias con piezas de otros cineastas y con las de su propio trabajo para crear un corpus narrativo que funciona en diferentes espacios y tiempos bajo diversos niveles de repetición que agregan nuevos planos de lectura a las películas involucradas y ofrecen guiños al espectador. Es así como nos invita a reparar en la variedad que existe dentro de la repetición. Siguiendo a Deleuze, nos invita a reparar en las múltiples posibilidades que se asoman al “hacer existir un concepto –en este caso casi– (...) idéntico en tanto ejemplares como ‘veces’ o ‘casos’ haya”,²⁶² “para que finalmente la Diferencia se exprese”.²⁶³ La diferencia que se incuba en la repetición y sus variaciones no puede establecerse sin un antecedente. Como ha expresado Jacques Derrida, cada proceso, cada experiencia, deja una huella, “donde hay experiencia, hay huella, y no hay experiencia sin huella. De modo que todo es huella no solamente lo que escribo sobre el papel,

²⁶² Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, (Argentina: Amorrortu Editores, 2002), 421.

²⁶³ Deleuze, *Diferencia y repetición*, 432.

o lo que grabo en la máquina, sino que cuando hago (...) tal gesto, hay huella. (...) Todo ser vivo deja huella”²⁶⁴. De tal manera que se establece un juego dinámico con la memoria del espectador quien al ir siguiendo las huellas va dando sentido a las continuidades, discontinuidades y semejanzas. Es su memoria la que permite leer las diferencias y variaciones. El espectador articulará su propio mecanismo de sutura para hilar las probables historias y forjará en su mente el final de una historia que ha quedado suspendida.

Se trata también, apunta Pereda, de hacer un comentario sobre las formas y el proceso de representación de nuestras historias en México. *Verano* y *La niña* se filmaron en el mismo pueblo, de modo que la gente local ubicaba muy bien a Gabino Rodríguez, y la chica que aparece con Gabino en la escena de *Verano* trabajó como extra en *La niña*. En la película de Sistach llegaron tres camiones por parte de la producción, en cambio, el equipo de Pereda estuvo conformado por tres personas “y una camarita”:

Hay una parte que es rara para mí –expresa Pereda– ser de la ciudad, rentar unos camiones, irse al campo y después no filmar a la gente sino llevar actores de la ciudad, y la gente del pueblo son los extras. Esas son las representaciones cinematográficas que tenemos sobre México. Hay excepciones, pero en muchas ocasiones el cine se maneja como lo que pasa en *La niña*, que vas a hacer una representación del lugar y los que van a representar a la gente del pueblo no es gente de ahí. En *Verano* hago un poco lo mismo: llevo a Gabino, a Tere y a Harold para que representen a gente del lugar, y como soy consciente de ese proceso de representación y me parece problemático me interesa hacer un comentario al respecto.²⁶⁵

²⁶⁴ Jacques Derrida, “Huella y archivo. Imagen y arte. Diálogo”, en *Artes de lo visible (1979--2004)*, (Pontevedra: Eliago Ediciones, 2013), 115.

²⁶⁵ Torres, entrevista a Nicolás Pereda.

Lo que intenta el director es tratar de dilucidar qué es lo que realmente se está representando cuando se representa a sectores de la sociedad “que no son los nuestros o donde vivimos, ¿nos estamos representando a nosotros mismos representando a alguien más?, o estamos representando a alguien más realmente.”²⁶⁶ *Verano* sí puede estar representando a cierto sector mediante algunos rostros, algunas casas, una fiesta del pueblo, todos genuinos, que conducen a impulsar la verosimilitud y el realismo de la cinta, planteando un distanciamiento con la película de Sistach. Sin embargo, no hay una respuesta única para el cuestionamiento de la representación que se plantea el director puesto que se debe considerar el grado de aceptación del espectador respecto de lo propuesto.

Repetición como experiencia humana

El proceso de memorización continua por parte de los personajes está presente tanto en *Verano de Goliat* como en *Los mejores temas*. En esta última, Gabino, Teresa y Emilio tratan de memorizar los títulos de las 90 canciones contenidas en el CD de música pirata que Gabino vende en el transporte público. Una y otra vez repiten los títulos y los practican en diversos contextos tratando de recordarlos. En el filme hay un predominio por los sonidos naturalistas y tal vez por eso mismo sobresalen los momentos en los que irrumpe la música extradiegética, que hasta esta película había estado ausente en la obra del director, quien prefería aquella música y sonidos que estaban dentro de la diégesis del filme. La música extradiegética es de estilo barroco y los sonidos

²⁶⁶ Torres, entrevista a Nicolás Pereda.

agudos y estridentes del clavicordio que saturan el ambiente acompañan los dos momentos en que el padre reaparece, o más bien, invade la casa de Teresa y Gabino. También la escuchamos cuando Gabino trata de memorizar la lista de canciones. La música diegética, en cambio, la escuchamos cuando Emilio está ensayando la representación que ejecutará en su trabajo diario de vendedor ambulante. Mediante un aparato de sonido que oculta en una mochila, escuchamos las canciones que componen el repertorio del CD que venderá, en tanto, ante la cámara Emilio enuncia los títulos que ha memorizado. La letra de la canción que escuchamos no es gratuita, va muy a tono con la historia. Lo que en principio podría parecer anómalo, es decir, la exacerbación de la repetición y en este caso la memorización, está en realidad más cerca de nuestro diario acontecer, es una experiencia común en la vida de todo ser humano y, por ende, de las prácticas sociales.

En este caso, el hacer visible casi exclusivamente los ensayos y el entramado de gestos y situaciones que se van superponiendo, deja constancia de cómo la repetición se inserta en el devenir ser. Es una suerte de realismo que da cuenta cómo en el fondo la vida está colmada de ritos, costumbres, prácticas que se repiten una y otra vez pero que al estar dentro de nuestra cotidianidad asumimos como normales. Estamos ante un cine de apariencias y ambigüedades que nos hace entrar y salir del universo diegético, donde los papeles se invierten, los personajes cambian y las situaciones también. Pereda juega con el “qué tal si...”; con la diversidad de posibilidades que se asoman a partir de cada experiencia, y nos muestra que la realidad no puede verse desde un solo enfoque. Se trata de un cine que juega con la indeterminación.

No se trata de una búsqueda narrativa aislada ni única. Hay puntos estilísticos que disparan lecturas coincidentes con producciones de otras latitudes. En el firmamento contemporáneo hay

dos realizadores que han trabajado también el esquema de la repetición y las variaciones, aunque con diferentes sentidos dependiendo de los agentes narrativos y estilísticos que los hacen accionar: el surcoreano Hong Sang-soo y el húngaro ya retirado, Béla Tarr.

Hong Sang-soo, quien filma entre una y dos películas por año, desde el 2003 muestra su gusto por las narrativas que repiten historias, las cuales suelen centrarse en las relaciones afectivas y de atracción entre hombres y mujeres, introduciendo sesgos melodramáticos y de comedia. El director abriga un espíritu aparentemente casual y naturalista, pues cuida que cada gesto se perciba natural,²⁶⁷ y prefiere el estilo minimalista y la cámara estática. De acuerdo con Deleuze, el naturalismo “no se opone al realismo, por el contrario, acentúa sus rasgos.”²⁶⁸

Por ejemplo, *In Another Country* (2012) protagonizada por Isabelle Huppert (Anne), presenta tres episodios de naturaleza caleidoscópica: comparten los mismos personajes, actores, y se sitúan en el mismo lugar, pero hospedan ligeras variaciones que marcan diferentes rumbos dramáticos. En el primer segmento, Anne es una directora reconocida, en el segundo es la esposa de un ejecutivo y en el tercero una señora adinerada que acaba de divorciarse de su esposo infiel. Las historias parten de un mismo camino que se trifurca en un juego de espejos que lanza guiños a la memoria del espectador y devela los rumbos dramáticos y el tono que tienen lugar a partir de ligeros cambios de tuerca.

²⁶⁷ Como explica el actor Kim Sang-kyung, que varias veces repitió una escena hasta que el director le comentó que se notaba que estaba actuando porque no sacudía el paraguas como lo haría una persona normalmente, “sabía notar la diferencia entre algo natural y algo que no lo era. Hong tiene un sentido (...) en extremos desarrollado que nace de ver a la gente hablando y actuando en circunstancias ordinarias”. Véase *El director desnudado por sus pretendientes. El cine de Hong Sang-soo*, ed. Juan Manuel Domínguez, (Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, en el marco del (15) BAFICI, 2013), 17.

²⁶⁸ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine I* (España: Paidós, 1984), 181.

En *El caballo de Turín* de Béla Tarr, la repetición cobra otro significado: germina a partir de las prácticas cotidianas cuya reiteración deviene gestos y conductas permeados de automatismo. La película cuenta los vestigios de una vida sin futuro: la sobrevivencia de padre e hija que día tras día, en medio de un entorno paupérrimo, repiten la misma rutina: levantarse, vestirse, comer y esperar al siguiente día que no parece traer cambio alguno. La película funciona como una cátedra sobre las vastas posibilidades del cine para retratar un mismo espacio y acciones parecidas desde diferentes ángulos. En este caso, la repetición tiene el sentido de remarcar el hartazgo de una existencia sin un futuro alentador.

Cada película construye su propio régimen de verdad que la hace funcionar. En este caso, funciona a partir de la experimentación formal, de la fractura y recomposición de la representación. *Los mejores temas* modela un mundo que alegóricamente se extiende a los terrenos de nuestra cotidianidad y recoge parte del espíritu de la sociedad contemporánea, permeada por la incertidumbre de la existencia y el quiebre de las identidades. Condensa, además, algunos rasgos de la conducta humana como la repetición, que está presente desde los hábitos más cotidianos hasta los procesos sociales e históricos. Así, desde un nivel individual y cotidiano, revela la permanencia de la repetición en el devenir del ser, del tiempo y de la Historia.

La revelación de un cine híbrido

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

Los cruces de fronteras se erigen como un elemento que permea al mundo contemporáneo en general y a los escenarios culturales en particular. El teatro convive con el cine, el cine se expande hacia territorios ajenos a la sala cinematográfica, se fincan diálogos entre la ciencia y el arte, y los géneros rompen su coraza y se fusionan. En el ámbito cinematográfico, teniendo este panorama híbrido como telón de fondo, resulta complicado decir que la narrativa de determinados filmes se adscribe a un solo género o tendencia. François Niney ha estudiado las mixturas entre el documental y la ficción. En su libro *La prueba de lo real en la pantalla*²⁶⁹ profundiza en la realidad que captura el cine desde, como él mismo define, la epistemología y la estética. No hay que esperar un libro denso, al contrario, su amenidad no descarta su erudición. Tampoco hay que descartar la historia como parte de su exploración, de modo que encontramos referencias al *cinema vérité*, el *free cinema*, las interferencias entre documental y ficción, el neorrealismo, los juegos de representación verdad/verosimilitud. Es un estudio prismático que aboga por rechazar la objetividad que se le atribuye al documental. El libro contiene abundantes ejemplos sobre todo de Europa, Estados Unidos, Canadá y Oriente Medio, pero no es ecuménico. Las referencias al cine asiático son muy escasas, menciona solo al japonés, y los comentarios sobre el cine hispanoamericano se limitan a Luis Buñuel. Glauber Rocha, Jorge Sanjinés, Eduardo Coutinho, José Padilha, el Tercer Cine, por citar algunos ejemplos de Latinoamérica no tienen cabida en su

²⁶⁹ Niney. *La prueba de lo real*.

firmamento analítico. No obstante, es un marco referencial que puede utilizarse para examinar otras películas.

Para describir los trabajos audiovisuales que enlazan los métodos de trabajo documental con la ficción se han vertido términos como “docu-ficción”, que retoma Sonia Rangel,²⁷⁰ o “no ficción”, que ha sido resignificado por Antonio Weinrichter²⁷¹ y que Francisco Gómez Tarín también retoma en sus trabajos. Ahondaré en este último término por presentar un espectro conceptual más amplio bajo la resignificación que de éste hace Weinrichter. Para el catedrático español la no ficción “designa la ‘terra incógnita’, la extensa Zona no cartografiada entre el documental convencional, la ficción y lo experimental.”²⁷² Su propuesta subraya y ejemplifica las conexiones que hay y ha habido entre la ficción y el documental y es de gran utilidad para reconocer los frecuentes intercambios dialógicos que se han dado en la historia del cine. Sin embargo, encuentro dos complicaciones con su descripción: en primer lugar, la reutilización de un término que ya existía: no ficción; y con ello la confusión que puede ocasionar. En segundo lugar, la amplitud de la definición lo vuelve susceptible de convertirse en un cajón de sastre donde puede tener cabida casi cualquier propuesta fílmica. No obstante, su estudio subraya las conexiones que hay y ha habido entre estos dos géneros que durante muchos años se concibieron como antagónicos.

La redefinición que Weinrichter hace del vocablo no ficción es una tentativa de ubicar las propuestas fílmicas que no reconocen fronteras, por ello creo que resulta más claro hablar de

²⁷⁰ Rangel, *Ensayos imaginarios*, 88.

²⁷¹ 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*, (USA: Univ. Press of Mississippi, 1987), 47.

²⁷² Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, (Madrid: T&B Editores, 2004), 11.

híbridos cinematográficos para no apelar a la confusión. La hibridación está muy presente en las películas de esta tríada de directores. En principio puede decirse que son realistas, pero más bien incorporan diferentes dispositivos que convocan representaciones con matices realistas como analizaremos a partir de *Verano de Goliat*.

El rostro de un adolescente de rasgos duros y bien definidos llena toda la pantalla. Le dicen Goliat. Lo sabemos porque un paneo muestra a otro niño de menor edad que, al ser interrogado por una voz en *off*, explica la razón de ese sobrenombre. La entrevista continúa con ellos y con otros niños que conocen a Goliat. En la secuencia siguiente vemos un paisaje completamente fuera de foco y con dificultad reconocemos a una persona que avanza hacia la cámara. Se trata de una mujer que va cargando una maleta y se va acercando hacia la cámara hasta que sale del campo visual mientras el fuera de foco se mantiene, sólo escuchamos el sonido en *off* que nos indica que ella sigue ahí, batallando con el peso de la maleta. Después la cámara toma a la mujer de frente y la acompaña en una parte de su recorrido. Corte y ahora vemos a la misma mujer dentro de una casa; conversa con una señora muy mayor que se deduce es una actriz no profesional. Así comienza *Verano de Goliat*.

A partir de estas secuencias es posible bosquejar parte de la maquinaria narrativa del director: una amalgama de fórmulas que sostienen la existencia de un cine que no guarda filiación con un solo género, ni ficción ni documental, sino una amalgama de los dos. Para Antonio Weinrichter, el término apropiado sería no ficción. El cine de ficción, ha expresado, “se pone la piel de cordero del cine documental (usando actores no profesionales, etc.) para cazar la atención del espectador con relatos en donde la dramatización no pretende escamotear sino restituir lo

real".²⁷³ Sin embargo, el vocablo “no ficción” puede despertar recelo por su indeterminación, porque no se contrapone a la ficción, como se supondría en una primera. Lo que sí es claro es que hay una tendencia global a franquear los límites de lo que en la historia del cine y en la historia del arte en general se ha considerado como conceptos opuestos: ficción y documental. “Nada parece estar menos en crisis que el cine de no ficción, nada lo está más que la noción clásica de documental”.²⁷⁴

Es común que la ficción y el documental estén rodeados por un halo de veracidad y dogmatismo que *a priori* impone la aceptación incuestionable. Pero si uno trasciende la línea de la nomenclatura preestablecida, se convierten en un ente vivo al que se puede cuestionar 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. El impulso por diluir los confines entre ficción y documental se extiende a lo largo de la historia y tiene estatuto universal. Este aliento puede reconocerse desde el cine silente y sorprende descubrir cuán ligados han estado la ficción y el documental desde los albores del cine cuando el acto del registro fílmico abiertamente admitía la mixtura de formatos, y cómo se han mantenido vasos comunicantes que han permitido el enriquecimiento recíproco.²⁷⁵

Muchos son los directores contemporáneos cuyo trabajo ejemplifica la fusión de la ficción con el documental, a guisa de ejemplo y sin tratar de que la lista sea exhaustiva están Jia Zhangke,

²⁷³ Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real*, 10.

²⁷⁴ Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real*, 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, 31.

²⁷⁵ Charles Musser ha señalado que de mediado de 1904 a 1907, 85% de las películas vendidas por la Edison Company eran ficcionales e incluían algunos materiales con elementos documentales. Musser, “Pre-Classical American Cinema”, *Silent Film*, ed. Richard Abel, (Great Britain: The Atholon Press, 1999), 91.

Brillante Mendoza, Raya Martin, los hermanos Dardenne, Apichatpong Weerasethakul, Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Lisandro Alonso, la tríada de directores que integran esta investigación y el grupo Dogma 95,²⁷⁶ aunque no todos los postulados del manifiesto de este último fueron respetados por sus autores y seguidores. Esta anulación de fronteras entre ficción y documental ha sido señalada también por cineastas como Jean-Luc Godard: “en su estado de perfección, el documental tiende a la ficción y la ficción al documental”.²⁷⁷

No obstante que 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 Nichols adquiere gran significación pues permite encontrar el punto cardinal que aún los diferencia: el documental “aborda el mundo en el que vivimos, en vez de mundos en los que imaginamos vivir”.²⁷⁸ François Niney propone una definición semejante cuando advierte que “en ficción, el mundo está dentro del cuadro; en documental, el cuadro está dentro del mundo”.²⁷⁹ En *Los mejores temas*, *Fogo* y *Luz silenciosa* llegan a confluir los dos mundos, el que vivimos y el imaginario, puesto que revelan un relato basado en la realidad y, al mismo tiempo, una realidad construida.

El trabajo de Pereda se adhiere a la corriente de los híbridos cinematográficos al integrar mundos factuales e imaginarios mediante diversos mecanismos, uno de ellos sumando al cuerpo

²⁷⁶ Colectivo de realizadores daneses cuyo trabajo debía regirse por un manifiesto firmado en 1995 por los cineastas Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Soren Kragh-Jacobsen y Kristian Levring. Filmar con cámara en mano, sin iluminación artificial, sin filtros, con decorados naturales, las películas de género son inaceptables, el director no debe aparecer en los créditos, son algunos de los puntos del manifiesto. En José María Caparrós Lera y Jerónimo José Martín, *El cine de fin de milenio (1999-2000)*, (Madrid: Ediciones RIALP, 2001), 36.

²⁷⁷ Antonio Weinrichter, *Desvíos de lo real*, 11.

²⁷⁸ Bill Nichols, *La representación de la realidad*, 155.

²⁷⁹ François Niney, *El documental y sus falsas apariencias*, (México: CUEC-UNAM, 2015), 64.

actoral la participación de actores profesionales y no profesionales, éstos últimos también llamados naturales. Así, el trabajo de Gabino Rodríguez, conocido dentro del medio cinematográfico y teatral nacional –que además es amigo de Pereda– y Teresa Sánchez, quien estudió actuación y se ha desempeñado como actriz y titiritera, se combina con los actores naturales que el director escoge dentro de la misma comunidad donde filma sus películas; incluso entrevista a algunos de ellos y estos testimoniales los emparenta con el eje central del argumento. El director filipino Francis Xavier Pasion maneja una resolución similar en *Cocodrilo* (2014) cuando inserta entrevistas reales dentro de un contexto ficcional.

De acuerdo con Pereda, al inicio de su carrera cinematográfica no tenía muy claro que estaba desarrollando prácticas cinemáticas híbridas, era más bien una manera de resolver ciertas cosas. Con el medimetraje *El palacio* (2013) confiesa que ya estaba más consciente de que estaba realizando una construcción que se hacía pasar por una realidad más allá de la película. “Me interesaba hablar del problema de las empleadas domésticas en México, pero en un espacio abstracto que no fuera en un pequeño pueblo o en varias casas de la ciudad, sino crear un espacio aparte donde estuvieran todas las empleadas juntas, como una especie de utopía del servicio doméstico que a la vez fuera muy trágico. No quería que se sintiera totalmente de ficción, porque había algo que me gustaba de seguir hablando sobre esas personas, hacer un documental en un espacio de ficción.”²⁸⁰

El planteamiento estético y narrativo del director confronta constantemente el binomio verosimilitud-artificio, y si bien evade la grandilocuencia en la actuación para apelar más a la

²⁸⁰ Torres, entrevista a Nicolás Pereda.

“humanización” de los personajes, las acciones son capturadas bajo una mirada que no es accidental. Aun así, un halo de autenticidad rodea las entonaciones y los gestos de los actores no profesionales: ellos ejecutan los movimientos que les dictan los hábitos que han nutrido su personalidad, lo cual intensifica la sensación de verosimilitud y realismo.²⁸¹ Sus filmes se relacionan con lo que Deleuze escribió respecto del énfasis en la imagen puramente visual de lo que *es* un personaje, y de la imagen sonora de lo que éste *dice*, por lo que las conversaciones aparentemente triviales se vuelven esenciales.²⁸²

Pereda opta por la dispersión del drama en favor de la mirada paciente que atestigua acontecimientos rutinarios. Se advierte un intento por “comunicar la intensidad de la presencia humana, la gracia del rostro y del gesto”, como expresaba el teórico del realismo André Bazin. Doña Juana Rodríguez, por ejemplo, quien interpreta al entrañable personaje que lleva el mismo nombre, aparece en *¿Dónde están...?* y *Verano...* Menuda y diminuta, pero con gran seguridad, ejecuta ante la cámara los movimientos sencillos y rutinarios que son muy suyos y lo siguen siendo porque la han acompañado toda su vida; esto es, las personas se vuelven sus propios personajes.²⁸³ La utilización de estos recursos hace posible que se perciba cierta afinidad con la categoría de documental de observación que propone Nichols.²⁸⁴

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

²⁸¹ Bazin, *¿Qué es el cine?*, 512.

²⁸² Vigil, “Nicolás Pereda”, 31.

²⁸³ Vigil, “Nicolás Pereda”, 31-32.

²⁸⁴ Las modalidades las dividió en principio en: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. Véase Nichols, *La representación de la realidad*, 388. Tres años después incluirá el performativo en su libro *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, (USA: Fact Fiction, 1994), 187.

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.²⁸⁵

Los “retazos de experiencia vivida” funcionan como una sucesión de instantes ordinarios que dan forma y sentido a la “banalidad cotidiana”, una expresión manejada por Deleuze para referirse al cine de Yasujiro Ozu. En la mayor parte de las cintas no hay ruptura en la cotidianidad, aun así, la aparente trivialización de lo rutinario se erige como fundamental y opera como un envión que permite reflexionar sobre el abandono, la ausencia y la soledad que se manifiesta en diversos momentos: en *Perpetuum Mobile* con la eterna espera del hijo que una y otra vez promete visitar a su madre y hermano, sin cumplirlo; en *Verano de Goliat* con la mujer que carga una pesada maleta con las prendas del esposo que la abandonó; en *¿Dónde están sus historias?* en el largo trayecto que recorre un nieto desde la sierra de Puebla hasta la Ciudad de México, en un intento por salvar las tierras de su abuela que aún no ha muerto pero que ya está siendo despojada de ellas. Somos testigos del devenir ser en la cotidianidad, de tal forma que los grandes acontecimientos, quedan excluidos para dar paso a las pequeñas historias que, finalmente, son el impulso que mueve el engranaje de la vida.

En efecto, hay un interés por revelarnos la psicología, las inclinaciones y los temores de los personajes, pero también de mostrarnos la naturaleza del tiempo humano. Es así como la cámara de Pereda los acompaña en largos planos que registran los aparentes tiempos “muertos” que se infiltran dentro de la lógica de lo cotidiano: silencios, esperas, desplazamientos. Para ello, el director entra en el terreno de las imágenes contemplativas construidas a partir de planos que

²⁸⁵ Bill Nichols, *La representación de la realidad*, 155.

evidencian la duración de los acontecimientos,²⁸⁶ siguiendo a Deleuze, se extiende “sobre la vida cotidiana la fuerza de una contemplación plena”.²⁸⁷ En *Los mejores temas*, una sensación de inmovilidad y encierro envuelve a los personajes quienes la mayor parte del tiempo se mueven dentro de espacios cerrados: un departamento de clase media baja, una tienda de abarrotes o un automóvil. La inmovilidad y el encierro, que se intensifican por el uso de la cámara fija, ofrecen un símil con la espera, larga primero mientras madre e hijo aguardaban el regreso del padre, y una vez que reaparece en sus vidas esperar a que se vaya pronto pues no encaja ya en la pequeña familia que han formado.

Cynthia Tompkins ha enfatizado la preocupación de algunos cineastas latinoamericanos por el tiempo y el retrato de personajes que atestiguan los eventos en vez de reaccionar a ellos, ampliando el imaginario Latinoamericano en términos de lecturas contrahegemónicas.²⁸⁸ El retrato de personajes que atestiguan los acontecimientos lo encuentro más claramente en *Perpetuum Mobile*, donde además se acentúan los momentos de espera mientras la cámara los acompaña pacientemente. Sonia Rangel propone que se trata de “presencias que se incrustan y se desplazan en una cotidianidad, en un espacio-tiempo que no les pertenece, en situaciones en las que son extranjeros, ante las cuales no pueden reaccionar, solo contemplar. Estas figuras son videntes ya no actantes.”²⁸⁹

Esta elongación de las esperas, estas presencias que llegan a esbozar permanencias contemplativas no deberían responder al calificativo de autómatas o no-actantes puesto que su

²⁸⁶ Vigil, “Nicolás Pereda”, 33.

²⁸⁷ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, 34.

²⁸⁸ Tompkins, *Experimental Latin American Cinema*, 2.

²⁸⁹ Rangel, *Ensayos imaginarios*, 94.

comportamiento revela signos de acción, son actantes en tanto que han tomado una decisión: esperar. “La acción, al igual que la inacción, tiene su importancia”²⁹⁰, ha escrito Zygmunt Bauman. Asimismo, hay que considerar la propensión por representar los tiempos muertos, no desprovistos de sentido, que finalmente son componentes también de la propia existencia. Pereda muestra la sencillez de la vida diaria y al hacerlo delata lo marginal, esto es, los rostros y las historias de la gente común que no tienen cabida en el discurso hegemónico. Una postura que se hace evidente desde el título mismo de uno de sus filmes: *¿Dónde están sus historias?*, y que lo mantiene no solo al margen sino en la ribera opuesta de aquellos discursos televisivos y cinematográficos que se sustentan en el espectáculo fútil y en la mercadotecnia.

Hay un tiempo que emana de la propia acción que se gesta al interior de cada plano, pero el tiempo se hace más palpable debido a la duración del plano. Pereda, al igual que Olaizola y Reygadas, va a contracorriente de aquel tipo de cine que prefiere sumergirse en la hipersaturación de planos en los que el tiempo de cada uno se reduce al mínimo. Sí, en ese sentido se encamina hacia la búsqueda de un realismo que recupere el tiempo que transcurre mientras los personajes viven su experiencia. Sin embargo, no es sólo a partir de la duración de un plano que se convocará a una aproximación más evidente con la realidad. La duración, ya sea que responda a un ritmo lento o ágil, no es en sí misma la semilla de la cual germinará el realismo. Cada plano reúne diversos aspectos como la puesta en escena, la iluminación, el vestuario, los diálogos, las actuaciones, el sonido, la acción. Todos o algunos de estos aspectos estarán permeados de cierto realismo que convocará a su aceptación como real y verosímil. El cineasta construye una estética

²⁹⁰ Zygmunt Bauman, *La sociedad sitiada*, (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008), 158.

de la verosimilitud para evidenciar que no hay una sola realidad y que ésta, además, es una ilusión poblada de artificios.²⁹¹

No hay una sola realidad como no hay una sola manera de representarla. La preferencia de los realizadores por algunos métodos de trabajo posibilita que sus caminos se entrecrucen, pero la disposición de los elementos del filme, la preeminencia de algunos sobre otros conduce a la especificidad estilística y a la pluralidad de opciones, como veremos en el análisis del cine de Olaizola.

²⁹¹ Vigil, "Nicolás Pereda, 38.

6

YULENE OLAIZOLA

EL IMPULSO POR EL CINE DE LA QUIETUD

*El elemento básico del cine,
el que lo conforma hasta su raíz misma, es la observación.*
Andrey Tarkovski

“El cine que más me importa no es el de las grandes historias, sino aquél que se centra en cómo se cuentan las historias por más mínimas que sean y cómo transporta al espectador a vivir esas historias”,²⁹² comenta en entrevista Yulene Olaizola (México, 1983). La cineasta viene de una familia de científicos y descubrió de qué se trataba hacer cine cuando entró al CCC. Su proyecto de tesis *Intimidades de Shakespeare y Víctor Hugo* (2008) fue muy bien recibido en festivales internacionales y le otorgaron, entre otros reconocimientos, el premio a Mejor Película y el Premio del Jurado en el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), y el Gran

²⁹² Torres, entrevista a Yulene Olaizola.

Premio del Jurado en el Miami International Film Festival, y la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas lo reconoció con el Premio a la Mejor Ópera Prima. Desde entonces, la cineasta va a contracorriente de ese “cine contemporáneo muy específico de Latinoamérica que prioriza contar historias tremendas sobre la terrible violencia que se vive en nuestros países, del cine que explota sobre todo la historia que te va a contar”.²⁹³

Sus historias las enmarca dentro de los márgenes de la verosimilitud factual, de la mixtura de documental y ficción y de la narrativa contemplativa que se adhiere al *slow cinema*. Si bien los filmes de Reygadas y Pereda también siguen la línea del *slow cinema*, las cintas de Olaizola, en particular *Fogo* y *Epitafio*, tienen el distintivo de estar envueltas por cierta quietud que se manifiesta en imagen y concepto: ritmos demorados, silencios y esperas que no evaden el temor, la resignación y el arrojio en que están inmersos sus personajes, todo enmarcado por imágenes contemplativas de la naturaleza. Fue a raíz de *Intimidades* que la cineasta recibió comentarios a favor y en contra sobre la fusión ficción/documental: a algunas personas les generaba problema, otras en cambio aplaudían la simbiosis. Así que empezó a ver el cine que hacía estas amalgamas de manera más consciente y conoció el trabajo de Pedro Costa, que es para ella un importante referente:

En un principio no tenía claro que estaba haciendo un híbrido, más bien era una manera de resolver ciertas cosas. No sé si tiene que ver con el presupuesto pero sí con la practicidad, el hacer las cosas de la manera más sencilla: para qué hago un *casting* exhaustivo si determinada persona funciona perfectamente para un personaje. Poco a poco fui entendiendo que había este tipo de cine que no se preguntaba si era ficción o documental. Ahora ya estoy más consciente de que estoy haciendo una

²⁹³ Torres, entrevista a Yulene Olaizola.

construcción que se está haciendo pasar por una realidad. Mi hibridación ya no es una cuestión de practicidad sino más calculada.²⁹⁴

A diferencia de la multipremiada *Intimidades*, sus dos siguientes trabajos, *Paraísos* (2012) *artificiales* y *Fogo*, no fueron tan bien recibidas por la crítica. De la primera, Rachel Saltz de *The New York Times* la calificó como soporífera y criticó que la directora estuviera más interesada en la atmósfera que en el personaje o la historia.²⁹⁵ Sobre *Fogo*, críticos como Jorge Ayala Blanco (*El Financiero*),²⁹⁶ Carlos Bonfil (*La Jornada*) y Neil Young (*Hollywood Reporter*)²⁹⁷ resaltaron sobre todo la fotografía de Diego García que obtuvo también una nominación al premio Ariel.

Fogo marca un trabajo más maduro y mejor resuelto que *Paraísos*, en el que encontramos de nuevo la disposición de enfatizar tanto la creación de atmósferas sensoriales como la relación hombre-naturaleza, una línea estilística que continuará en *Epitafio*, su más reciente trabajo, que al igual que *Fogo* añade el tema de la sobrevivencia y la incertidumbre. *Epitafio* recibió una mención especial en el Festival de Cine de la Riviera Maya y la crítica fue más favorable. Jonathan Holland de *The Hollywood Reporter* consideró que el limitado presupuesto de la película no puede ofrecer la búsqueda épica que sugiere la historia, sin embargo, sus preocupaciones son en su mayoría psicológicas; se trata de un proyecto con un aire distintivo que podría llevarlo a conquistar festivales con gusto por lo poco convencional.²⁹⁸ Para Fernanda Solórzano (*Letras libres*) es

²⁹⁴ Torres, entrevista a Yulene Olaizola.

²⁹⁵ Rachel Saltz, “Strung out and Baked in Veracruz”, *The New York Times*, marzo 29, 2012. <https://www.nytimes.com/2012/03/30/movies/paraisos-artificiales-from-mexico.html>

²⁹⁶ Jorge Ayala Blanco, “Nicolas & Bruno y Olaizola: eligiendo”, *El Financiero*, junio 4, 2014, <http://www.elfinanciero.com.mx/opinion/nicolas-bruno-y-olaizola-eligiendo.html>

²⁹⁷ Neil Young, “Fogo: Cannes Review”, *The Hollywood Reporter*, mayo 29, 2012, <http://www.hollywoodreporter.com/review/fogo-cannes-review-330379>.

²⁹⁸ Jonathan, Holland, “‘Epitaph’ (‘Epitafio’): Film Review”, marzo 31, 2016, *The Hollywood Reporter*, <https://www.hollywoodreporter.com/review/epitaph-epitafio-film-review-879657>.

importante porque llena un vacío fílmico en lo que respecta al tema de la Conquista española, y celebra su resolución tomando en cuenta el reducido presupuesto.²⁹⁹ *Fogo* y *Epitafio* posibilitan, además, un análisis de otro orden, uno que se suma a los estudios que proponen la diversificación del término nacional.

La autogestión es un factor cardinal en la carrera de Olaizola. Desde que terminó sus estudios reconoció la dificultad que implicaba levantar un proyecto, así que junto con Imaz decidió fundar la productora Malacosa Cine y producir sus cuatro películas. Confiesa que nunca se ha identificado plenamente con “nuestros grandes cineastas”, se siente más cercana a los directores contemporáneos que se mueven dentro del mismo universo autoral de la autoproducción.

Díptico *Fogo/Epitafio*. Cine transnacional y posnacional

Fogo y *Epitafio* funcionan como un díptico fílmico que permite desplegar diferentes líneas de lectura en torno a lo nacional. Al interior de sus universos diegéticos ambos filmes abordan historias sobre la incertidumbre y la supervivencia que se acompañan de atmósferas sensoriales en donde la naturaleza y el sonido del viento son una presencia constante. Comparten

²⁹⁹ Fernanda Solórzano, “En Epitafio, la conquista de México es una historia de supervivencia”, *Letras libres*, julio 14, 2016. <http://www.lettraslibres.com/mexico-espana/cinetv/en-epitafio-la-conquista-mexico-es-una-historia-supervivencia>.

también la estética del *slow cinema*, la postura de trabajar con actores no profesionales, con un equipo reducido al mínimo y el haber recibido financiamiento mediante la coproducción.

Fogo es una coproducción mexicano-canadiense que la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas considera como parte del repertorio del cine nacional y que participa en festivales internacionales abanderada por México. Está hablada totalmente en inglés y los protagonistas son actores no profesionales nativos de la región donde se filmó. Este perfil es semejante al de *Luz silenciosa* que exploro en el apartado “*Luz silenciosa*. En los confines del cine posnacional y posnacionalista”, pero hay una particularidad que los diferencia: *Fogo* no fue rodada en territorio mexicano sino en una isla al este de Canadá con lo cual se vuelve pertinente preguntarse, en primer lugar, qué define a un filme para que sea considerado un producto nacional en esta época en que los modos de producción cinematográfica apelan a la transnacionalización de elencos, directores, apoyos financieros y temáticas; y, en segundo lugar, cómo aproximarse a un producto en el que los rasgos nacionales se soslayan por completo y está impregnado de la historia y las expresiones de otra nación.

Después de *Fogo*, que se presentó en la Quincena de Realizadores en el Festival Internacional de Cine de Cannes, se cristalizó el proyecto de *Epitafio*. Cobijado por un entorno nacional, pues fue concebido en México por cineastas mexicanos y recibió financiamiento nacional, expone una aproximación dramatizada de un pasaje de la Conquista de México-Tenochtitlán retomando el punto de vista de los conquistadores y planteando así la posibilidad de abordar este periodo de la historia desde otros enfoques que cuestionan la tradición nacionalista. Frente a la grandilocuencia del melodrama de la Época de Oro, *Fogo* y *Epitafio* presentan una estética minimalista impregnada de quietud, al tiempo que proyectan lecturas de orden

transnacional y posnacional, como examinaremos a continuación, que abonan la discusión de los límites del término cine nacional, un tema que se sigue debatiendo en los circuitos académicos nacionales e internacionales.³⁰⁰

Fogo: el flanco transnacional

Desde las primeras secuencias emerge un paisaje desolado, agreste y frío que resulta lejano de la geografía y arquitectura propias del territorio mexicano; después advertimos que todos los diálogos están en inglés y que actores no profesionales nativos del lugar se interpretan a sí mismos. Se trata de *Fogo* que se ha presentado como película mexicana en festivales como el de Morelia en 2012, el FICUNAM en 2013 y fue nominada a Mejor Fotografía en los premios Ariel que otorga la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas.

Si hacemos una breve revisión de los conceptos y atributos que se han vertido sobre lo nacional vemos que las formulaciones resultan sesgadas, sobre todo cuando se considera un producto como *Fogo* donde lo mexicano está prácticamente ausente. Si además tomamos en cuenta que los cines nacionales se pueden definir en términos del papel que juegan en la creación de unidades y vínculos afectivos entre el público a través del uso del paisaje, el idioma, el dialecto y otras características relacionadas con la imagen y el paisaje sonoro de las películas, podemos decir

³⁰⁰ Como da cuenta la compilación de 13 ensayos *México imaginado: Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional* (México: Conaculta y Universidad Autónoma Metropolitana: 2011) con textos de David Wood, Aleksandra Jablonska, James Ramey, Jesús Mario Lozano, entre otros académicos, que revela la complejidad que encierra el tema y los flujos estilísticos, narrativos, económicos, históricos y culturales que lo acompañan; así como la mesa redonda virtual que se creó en el 2012 en la revista *Frames Cinema Journal* en la que participaron 10 académicos de la talla de Andrew Higson, Deborah Shaw, Rosalind Galt y Lúcia Nagib. “Transnational Cinemas: A Critical Roundtable”, *Frames Cinema Journal*, Coord. Austin Fisher and Iain Robert Smith, consultado el 20 de enero de 2018, <http://framescinemajournal.com/article/transnational-cinemas-a-critical-roundtable/>

que *Fogo* realiza un acto de desfamiliarización en este aspecto. Vínculos con México los hay, pero residen en ámbitos fuera de la diégesis del filme, es decir, en el origen de la directora, de su coguionista Imaz y del fotógrafo Diego García. De igual forma se encuentran en el financiamiento pues recibió apoyo estatal en la postproducción por parte del Imcine, y de la iniciativa privada mediante Malacosa Cine –además de recibir apoyo de The Fogo Island Arts Corporation que le otorgó un programa de residencia artística a la directora–.

En *Fogo* interviene un sentido de lo nacional que nos lleva a revisar cómo la circulación mediática de símbolos y representaciones no se corresponde con las fronteras geográficas. Por ello, es fundamental atender las nociones de nación que han expresado autores como Susan Hayward quien retomando a Paul Virilio menciona la necesidad de re-territorializar la nación y entenderla no como acotada, demarcada y distintiva, sino una en que las fronteras constantemente se cruzan sin orden ni concierto.³⁰¹ En esa misma línea, Andrew Higson refirió el vocablo transnacional como “una forma más sutil de describir las formaciones culturales y económicas que raramente son contenidas por los límites nacionales”.³⁰²

Para comprender las directrices que puede seguir el fenómeno del cine transnacional, Deborah Shaw ha propuesto una taxonomía de lo transnacional. Ella sugiere que habría 15 subcategorías que se desprenden del término y que se enfocan en modos de producción, distribución, exhibición; modos de narración transnacional; cine de globalización; filmes con múltiples locaciones; producción fílmica diaspórica y exílica; cine e intercambio cultural;

³⁰¹ Susan Hayward, “Framing national cinemas”, en *Cinema and nation*, ed. Mette Hjort y Scott Mackenzie (London: Routledge, 2000), 93.

³⁰² Gabriela Copertari y Carolina Sitnisky, *El estado de las cosas*, 13.

influencias transnacionales; enfoques críticos transnacionales; prácticas de visualización transnacionales; películas transregionales o transcomunales; estrellas transnacionales; directores transnacionales; ética de lo transnacional; redes de colaboración transnacional; cines nacionales.³⁰³

Fogo claramente aterriza en los intersticios de varios de estos aspectos y permite ir más allá al concebir otras facetas de lo transnacional que se sitúan en la recepción fuera del país local, como ha sugerido Tamara Falicov cuando plantea que la transnacionalidad de los filmes financiados (por los festivales) están diseñados para ser más universalmente aceptados, y ese patrocinio puede ayudar a reforzar suposiciones que el público del Norte podría tener históricamente acerca del Sur.³⁰⁴ *Fogo* no recibió apoyo de algún festival pero guarda un guiño hacia el *mainstream* del cine de arte y a los filmes *made for export*.

El financiamiento que le otorgó el Imcine se contrapone a su declaración de “contribuir a que la actividad cinematográfica nacional tenga un papel preponderante en el ámbito cultural del país, que fortalezca los valores, costumbres y formas de vida en nuestra nación,”³⁰⁵ lo cual revela las tensiones discursivas que una coproducción internacional como *Fogo* puede ejercer sobre la infraestructura institucional definida como nacional de la que es parcialmente dependiente, y obliga a repensar los términos en los que se mueve la nacionalidad en el cine. En este caso al menos, la etiqueta "cine nacional mexicano" parece haber sido completamente despojada del equipaje de identidad nacional, respondiendo meramente a factores económicos, políticos y

³⁰³ Deborah Shaw, *The Three Amigos: The Transnational Filmmaking of Guillermo Del Toro, Alejandro González Iñárritu, and Alfonso Cuarón*, (UK: Manchester University Press), 10.

³⁰⁴ Citado por Middents en “The first rule of Latin American cinema”, 156.

³⁰⁵ Instituto Mexicano de Cinematografía, sitio web oficial, consultado el 13 de marzo de 2016, <http://www.imcine.gob.mx/imcine/el-instituto>.

operativos, puesto que el apoyo más consistente vino del Imcine.³⁰⁶ Como bien apunta Alan Williams, los cines nacionales pueden funcionar como armas económicas en la competitiva arena del capitalismo mundial³⁰⁷ en donde el marketing juega un papel toral, pues el cine no deja de ser un producto que debe venderse: la lógica cultural no puede sustraerse de los resortes del capitalismo. Para Lozano, el “cine mexicano (...) no pertenece ni responde a un cierto estilo, un discurso o pensamiento cinematográfico que justifique su agrupación, sino que contesta a fuerzas del mercado o proyectos estatales/nacionales específicos que buscan sostener una ficción estabilizadora de la sociedad, tal como la mexicana.”³⁰⁸

Fogo es un caso particular en el escenario mexicano, pero no el único. A guisa de ejemplo, *El laberinto del fauno* (2006) del director mexicano Guillermo del Toro es una coproducción mexicana-española que se rodó en España con actores de aquel país. Su doble nacionalidad permitió que participara en entrega de premios como película española o mexicana según se requiriera, de modo que en los Premios Saint Jordi de Cinematografía obtuvo el reconocimiento a la Mejor Película Española, mientras que en México fue acreedora al Ariel a la Mejor Película.

La transnacionalidad del cine mexicano contemporáneo no es un asunto nuevo, como ha comenzado a señalar la literatura reciente sobre el cine clásico latinoamericano,³⁰⁹ y la configuración actual del campo cinematográfico del país responde a un conjunto más amplio de transiciones que afectan la producción cinematográfica mundial: la fusión de géneros; el impulso por recuperar las costumbres y fisonomías locales frente a una globalización homogeneizante; y

³⁰⁶ Torres, entrevista a Yulene Olaizola.

³⁰⁷ Alan Williams. *Film and Nationalism*, 6.

³⁰⁸ Lozano, “Mexican cinema vs. Cinéma mexicain”, 220.

³⁰⁹ Véase Ana M. López, “Early Cinema and Modernity in Latin America”, *Cinema Journal*, 40 (1), septiembre 2000, 48-78.

las tecnologías emergentes de imagen en movimiento digital que amplían en gran medida la gama de espacios, temas y eventos que son sujetos potenciales de ser capturados por la cámara de cine, además de reducir significativamente los costos de producción.

Si bien *Fogo* narra una situación específica del lugar donde se filmó –la isla de Fogo en Canadá cuando el gobierno decidió reubicar a sus habitantes en tres ocasiones entre 1954 y 1975– el filme evade señalar alguna referencia temporal o histórica clara, moviendo la narración hacia el reino de lo ficticio o mítico, y cambiando el énfasis hacia temas más universales como la soledad y la indeterminación. Aunque Olaizola vivió en la isla de Fogo durante un breve período de tiempo, su película revela los trasfondos de la producción fílmica diaspórica que apunta Shaw y del "cine acentuado" exílico, diaspórico o postcolonial de Hamid Naficy (2001). En el cine acentuado:

The referent homeland is too powerfully real, even sacred, to be played with and signified upon. It is this powerful hold of the homeland that imbues the accented structures of feeling with such sadness and sense of terminal loss. [...] Sadness, loneliness, and alienation are frequent themes, as sad, lonely, and alienated people are favorite characters in the accented films.³¹⁰

El cine acentuado se atisba en el rechazo de sus protagonistas a abandonar su tierra natal pese a que la isla será evacuada, la comida empieza a escasear y los servicios a dejar de funcionar. La película claramente rebasa umbrales geográfico-culturales que la ubican como un producto transnacional y pone de relieve la posibilidad de ser un producto cinematográfico mexicano sin la sujeción total a un Estado ni a un territorio. Al no aludir a lo mexicano, establece una postura que cuestiona la pertinencia de incluir lo nacional. Es decir, no se preocupa por mostrar un arraigo identitario del país que lo abandera, lo cual es igualmente una suerte de desterritorialización. Por

³¹⁰ Hamid Naficy, *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, (Princeton: Princeton University Press, 2001), 27.

paradójico que pueda parecer, en una dimensión transnacional la necesidad de especificar qué país abanderará la producción de un filme se torna ineludible para fines no solo estadísticos sino para manejar asuntos relacionados con la distribución, la exhibición, la crítica, los estudios académicos, la participación en festivales internacionales, y para hilvanar los lazos socioculturales que puede haber entre las historias contadas de varios países; lo que signifique y represente dependerá de la Historia y los intereses de cada país.

De modo que, no obstante que las películas manejen procesos transnacionales, eso no significa que pierdan su nacionalidad: lo nacional y lo transnacional no son mutuamente excluyentes, al contrario, se complementan, pero deben replantearse bajo la luz de los intercambios globales y no excluir el grado de injerencia/influencia que puedan tener las casas productoras en la realización de la película. Todo producto cinematográfico está abanderado por un país y a la vez puede desterritorializarse. Esta doble condición permite mapear modos narrativos, corrientes estéticas, temas y costumbres en ambos sentidos, y poner de relieve qué lecturas nos ofrece sobre la sociedad global y el individuo de la actualidad.

Epitafio: el flanco posnacional

La Conquista de México representa un campo fértil de pasajes históricos que podrían llevarse a la pantalla grande. Sin embargo, es un episodio poco visto en el cine mexicano, aunque ya desde 1919 despertaba interés como da cuenta *Cuauhtémoc*, de Manuel de la Bandera, que James Ramey define como una “épica (...) que escenificaba, en términos que mostraban empatía,

la derrota del último emperador mexica”.³¹¹ Una posible razón que explique la escasez de películas que cubren este periodo histórico puede estribar en los elevados costos de producción que implicaría su recreación si pensamos en la necesidad de reproducir la arquitectura, las batallas, la vestimenta, etc. Olaizola e Imaz se aventuraron a realizar un filme ambientado en 1519 pero decidieron tomar el camino de un cine intimista y minimalista con lecturas metafóricas. La representación de la Conquista se aleja de la escala épica y se concentra en una lucha más personal pero no menos intensa. En la cinta no hay enfrentamientos, las escenas de batallas y flagelos que vienen a la mente cuando se habla de conquistas no son el nutriente visual del filme. Tampoco se aborda la asimilación de una cultura como sucede en *Cabeza de Vaca* (Nicolás Echevarría, 1991) —que Aleksandra Jablonska ha explorado a profundidad en “La nación y su negación en el cine mexicano contemporáneo”—,³¹² o la resistencia de los pueblos indígenas como nos cuenta *Eréndira Ikikunari* (Juan Mora Catlett, 2006). *Epitafio* es un retrato imaginario de los avatares que pudieron padecer Diego de Ordaz y sus soldados Gonzalo y Pedro, quienes fueron enviados por Hernán Cortés para explorar el imponente volcán Popocatepetl, con el fin de abrir una ruta a través de éste y conseguir azufre para hacer pólvora. La ambición por el oro que solía mover a los conquistadores no es la que guiaba a Ordaz, él buscaba sobre todo el reconocimiento y eso quisieron resaltar Olaizola e Imaz. La documentación de este suceso clave en la Historia de México —el momento previo a la caída de Tenochtitlán, con la destrucción y barbarie que acarreará— apenas merece unas

³¹¹ James Ramey, “La resonancia de la conquista en el cine indigenista mexicano”, en *México imaginado*, 92.

³¹² Aleksandra Jablonska, “La nación y su negación en el cine mexicano contemporáneo” en *México imaginado*, 93-113.

cuantas líneas en *La historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo y en otros textos de la época.

Los indígenas están presentes, sí, al inicio del filme cuando un grupo de tlaxcaltecas aliados de Cortés orientan a Ordaz y a sus compañeros sobre el camino que deben seguir para cruzar el volcán. También en los diálogos en español antiguo, que mantienen los españoles y que se escribieron a partir de los textos del cronista Bernal Díaz del Castillo. Como referí en la página 107, de acuerdo con Pietari Kääpä lo posnacional apunta hacia una forma sociocrítica de representación/producción que desafía las designaciones espaciales e históricas de la colectividad nacional.³¹³ *Epitafio* presenta algunas posturas que lo direccionan hacia el orden de lo posnacional. En primer término, la historia misma contada desde México que nos habla de una expedición española y, en segundo término, la representación del paisaje volcánico que dista de la estampa folclórica recurrente en el imaginario nacional. La cinta se enfoca en la figura del conquistador con lo que se confronta el sentimiento nacionalista-antiespañol que comenzó a gestarse desde la época del Virreinato, como apunta David A. Brading:

El temprano nacionalismo mexicano heredó gran parte del vocabulario ideológico del patriotismo criollo. Los principales temas –la exaltación del pasado azteca, la denigración de la Conquista, el resentimiento xenofóbico en contra de los gachupines y la devoción por la Guadalupeana– surgieron a partir de ese lento, sutil y con frecuencia contradictorio cambio que se operó en las simpatías a través de las cuales los descendientes de los conquistadores y los hijos de posteriores inmigrantes crearon una conciencia característicamente mexicana basada en gran medida en el repudio a sus orígenes españoles, y alimentada con la identificación con el pasado indígena.³¹⁴

³¹³ Kääpä, *The Cinema of Mika Kaurismäki*, 150.

³¹⁴ David A. Brading. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, (México: Ediciones Era, 2004), 15.

Esa exaltación por el pasado prehispánico se perpetuó en la pintura histórica de mediados del siglo XIX como “correspondía a la consolidación definitiva del Estado mexicano y a la voluntad de promover una imagen afirmativa y heroica del pasado nacional, mediante la representación de aquellos episodios y personajes, dotados de una densidad mítica, que contribuían a construir un sentimiento de identidad colectivo”, apunta el académico e investigador Jaime Cuadriello.³¹⁵ El enaltecimiento derivó en lienzos como *El suplicio de Cuauhtémoc* de Leandro Izaguirre que de acuerdo con Cuadriello se trata de una invención gráfica del siglo XIX.³¹⁶



Leandro Izaguirre *El suplicio de Cuauhtémoc*, 1892

³¹⁵ Jaime Cuadriello, descripción de *El suplicio de Cuauhtémoc*, catálogo comentado (México: Museo Nacional de Arte, 2002, consultado el 27 de enero de 2018, <http://munal.emuseum.com/objects/535/el-suplicio-de-cuauhtemoc;jsessionid=FCCBC366611235B9DEAEA229226C141D?ctx=f0aa1aa3-f1bf-4f99-8cd2-a3b64855c49d&idx=0>

³¹⁶ Cuadriello, descripción de *El suplicio de Cuauhtémoc*.

Al parecer las heridas aún no han cerrado. Al respecto, resulta esclarecedora la anécdota que aconteció durante la presentación de la película en el FICUNAM 2016, cuando uno de los espectadores “criticó en el debate la mirada de los cineastas, acusándoles de proselitistas de la colonización española”.³¹⁷ “La conquista parece constituir a fines del siglo XX todavía un trauma del que es imposible hablar, un momento que no puede analizarse bajo ninguna circunstancia”, señala Jablonska.³¹⁸ El “trabajo de duelo”, dice, es aún un asunto pendiente.

Otra visión de lo posnacional en *Epitafio* se direcciona hacia el paisaje. La historia se desarrolla en el emblemático Popocatepetl, aunque cabe señalar que solo la toma inicial es del volcán y sus faldas, el resto fue filmado en el Pico de Orizaba por el riesgo que implicaba rodar en un volcán activo. Las imágenes obtenidas distan mucho de ser una estampa del folclor mexicano como lo es *La leyenda de los volcanes* (1941) de Jesús Helguera y que, como el resto del trabajo del artista, ha acompañado el imaginario colectivo del mexicano puesto que su obra muestra muchos paralelismos con filmes de la Época de Oro del cine nacional, como atinadamente ha apuntado Martha Fernández.³¹⁹

El volcán en *Epitafio*, colmado por una escala de grises que le dan un cariz amenazador, aparece en la lejanía solo al inicio del filme, después lo recorreremos junto con los expedicionarios y advertimos su fuerza que hostiga a todos aquéllos que deciden internarse en sus terrenos.

³¹⁷ David Marcial Pérez, “En las botas de los conquistadores”, *El País*, marzo 2016, https://elpais.com/cultura/2016/03/04/actualidad/1457068680_133389.html.

³¹⁸ Aleksandra Jablonska, “La nación y su negación”, 83.

³¹⁹ Martha Fernández, “Jesús Helguera: de calendarios y cine”, en *Imágenes*, Revista electrónica del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, consultada el 16 de marzo de 2018. http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/posiciones/pos_fernandez04.html.



Jesús Helguera, *La leyenda de los volcanes*, 1941



El volcán amenazador en *Epitafio*

En una suerte de metáfora histórica que se finca en los contrastes entre lo mínimo y lo mayúsculo, los tres soldados que se acompañan y alimentan de su fe y testarudez, representan las legiones españolas, y son estos tres solitarios soldados quienes pretenden conquistar a un enorme, fuerte y majestuoso volcán de 5,400 metros que se resiste a ceder y da batalla a los invasores y que puede

representar el poderío azteca y a México-Tenochtitlán como la cuna del imperio. A la usanza del Romanticismo se evidencia la fragilidad del hombre frente a la naturaleza, a la vez que se muestra la fortaleza de espíritu de aquéllos que no cesaron en pos de sus ideales y de su fe.

El ambiente es amenazador y la percepción se acentúa por los sonidos estridentes que conforman la banda musical. De ahí que todo el enfoque acústico invoque una sensación háptica pues, de acuerdo con Elsaesser, la cualidad táctil de la imagen que definió Laura Marks puede extenderse al sonido porque éste “es un fenómeno relacionado con las olas, por tanto, con el movimiento (y...) con el paradigma de la piel”.³²⁰ Elsaesser está convencido de que los Estudios Fílmicos cada vez toman más conciencia del hecho de que el cine siempre conduce al espectador a caminos multisensoriales”.³²¹ En este tenor, la naturaleza en *Epitafio* se siente y el volcán es un personaje vivo del que escuchamos sus tremores y atestiguamos cómo arroja piedras que casi alcanzan a los invasores, mientras que el persistente sonido del viento que lo recorre se vuelve inquietante porque no parece dar tregua y no hay posibilidad de resguardo. Las imágenes del volcán parecen oprimir y a veces engullir a los tres conquistadores. Esta impresión se refuerza por la corrección de color que unifica los tonos y consigue que los tres protagonistas lleguen a mimetizarse con el paisaje. La película trata de recrear cómo habría sido la travesía de los españoles y lo hace partiendo de una mirada documentalizante que se acciona desde el vestuario mismo, ya que los actores no profesionales al vestir ropas y portar armaduras a la usanza de la España del siglo XVI, debieron subir el volcán solo con esa indumentaria, de manera que el frío y algunas de las desavenencias que los vemos padecer son reales.

³²⁰ Elsaesser y Hagener, *Film Theory*, 137.

³²¹ Elsaesser y Hagener, *Film Theory*, 130.

Nuestra apuesta –dice Olaizola– era tener a estos actores no profesionales en condiciones reales. Lo que se ve en pantalla es realmente lo que ellos vivieron: realmente se morían de frío, subieron una montaña y vivieron todas las peripecias de un rodaje de alta montaña. (Añade Imaz): se cargaban de dudas y temores y esas preguntas (...) nos interesaban como cineastas.³²²



El hombre se mimetiza con la naturaleza

A esta dosis de realismo documental se suma la improvisación, puesto que el filmar en alta montaña donde la luz y el clima cambian constantemente obligó a todo el equipo a improvisar. De este juego de interacciones puede desprenderse un halo de verosimilitud donde el azar y la improvisación de los actores se instalan como recursos que fortalecen el engranaje del mundo

³²² “Epitafio, una visión particular sobre La Conquista”, Comunicado del Instituto Mexicano de Cinematografía, agosto 19, 2016, <http://www.imcine.gob.mx/comunicacion-social/comunicados-y-noticias/epitafio-una-vision-particular-sobre-la-conquista1>.

diegético realista. *Epitafio* no glorifica a los conquistadores, más bien los humaniza dejando ver su fanatismo, sus ambiciones, miedos y flaquezas. Nos muestra a personas de carne y hueso. En efecto, el trato cruel hacia el indígena queda de manifiesto en los diálogos, pero no podemos obviar la fuerza de estos guerreros temerarios capaces de cruzar el mar y subir una montaña para enfrentar lo desconocido en pos de sus ideales. Como escribió Enrique Florescano hace cuatro décadas: “no se habla de *la conquista*, sino de muchas conquistas, en reconocimiento a la variedad de enfrentamientos y formas de penetración que adoptó la entrada de los españoles a lo largo del siglo XVI.”³²³

Este largometraje se suma a los trabajos que desde lo nacional piensan al otro como el del historiador español Antonio Espino López, quien escribió *La conquista de América: Una revisión crítica* en la que estudia las tácticas que utilizaron los conquistadores para someter a los pueblos indígenas, todas ellas marcadas por la instauración de un régimen de terror. En el libro cuestiona que en España se trate de justificar la violencia extrema y la barbarie que imperó en la Conquista. Lo que intenta el autor es que desde la misma España se tome conciencia de que hay una factura pendiente con las poblaciones de América y se acepte la crueldad que fue utilizada. Los héroes para España son los villanos para México. *Epitafio* nos recuerda que en todo suceso y en todas las personas hay matices y que la visión de los “vencidos”³²⁴ no es la única válida de contarse desde México, hay muchas más visiones que conforman también nuestro pasado histórico. Asimismo,

³²³ Enrique Florescano, “De la conquista militar a la conquista ‘espiritual’ de México”, *Nexos*, febrero 1, 1978, <https://www.nexos.com.mx/?p=3057>

³²⁴ Hago alusión al libro *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista* de Miguel León Portilla, (México: UNAM, 2005).

sugiere que la rememoración de episodios heroicos puede congeniarse con narrativas impregnadas de quietud.

El sendero del *slow cinema*

El transmitir “la experiencia real de estar en ese lugar”³²⁵ es fundamental para Yulene Olaizola y para conseguirlo compagina la disposición sonora con la propensión a seguir un cine contemplativo y minimalista que parece liberar los interludios de la vida: trayectos demorados y momentos de espera, que valen en la medida en que no abandonan los ritmos y las conductas que recubren la experiencia cotidiana. Cotidianidad, quietud, minimalismo, en otras palabras, la cineasta sigue el canon del llamado *slow cinema*. El *slow cinema* es un modo cinematográfico de narrar que se asocia con el *mainstream* del cine de arte y que de acuerdo con Song Hwee Lim apela a cierta clase de audiencia con un particular gusto por el cine de arte.³²⁶ Es un cine de principios contemplativos y ritmos pausados al cual hay que añadir, como propone Hwee Lim, el tropo de la espera.

En el 2003 Michel Ciment estableció el vocablo *slow cinema* para referirse al cine de Béla Tarr, Tsai Min Liang y Abbas Kiarostami,³²⁷ aunque la expresión se popularizó entre los críticos y los cinéfilos hasta el 2010, según constan Tiago de Luca y Nuno Barradas Jorge en su libro *Slow*

³²⁵ Torres, entrevista a Yulene Olaizola.

³²⁶ Song Hwee Lim, “Tsai Ming-liang and a cinema of slowness”, en *Slow Cinema*, 91.

³²⁷ De Luca y Barradas Jorge, “Introduction”, en *Slow Cinema*, 1.

Cinema, en el que reúnen 22 ensayos para tratar de delinear las diferentes aristas que conforman este estilo cinematográfico, a partir de sus pliegues políticos, éticos, estéticos e históricos, abordando el cine de Lisandro Alonso, Béla Tarr, Apichatpong Weerasethakul, Tsai Ming-liang, Carl T. Dreyer y Carlos Reygadas, entre otros. Aunque el término es de reciente cuño, es claro que el *slow cinema* ya estaba presente en las producciones de décadas atrás. Lúcia Nagib asienta que el linaje, del que incluso considera como un género,³²⁸ se puede rastrear desde el cine moderno que emergió a finales de los años 40; y a partir de entonces, las formas que ha asumido han sido diversas y cambiantes.³²⁹

Hablar de un cine lento puede sonar despectivo. De hecho, se han levantado voces como la de Harry Tuttle que opina que el término induce al desprecio y por ello propone utilizar *Contemporary Contemplative Cinema*.³³⁰ Olaizola en cierta forma se une a Tuttle cuando declara que el asignar al cine el prefijo *slow* tal vez no sea lo más adecuado: “no estoy segura si el término correcto para llamar a esta película (*Fogo*) sea *slow*. Prefiero considerarla como una apuesta minimalista”, dice la cineasta.³³¹ No obstante estas posturas, suscribo lo expresado por De Luca y Barradas cuando deciden retomar el término *slow cinema* por la facilidad con que el concepto navega a través de diferentes modos cinematográficos, movimientos, prácticas e incluso medios de comunicación³³² y, yo añadiría, de procesos históricos.

³²⁸ Lúcia Nagib. “The Politics of Slowness and the Traps of Modernity”, *Slow Cinemas*, 27.

³²⁹ Lúcia Nagib. “The Politics of Slowness and the Traps of Modernity”, *Slow Cinemas*, 29.

³³⁰ Harry Tuttle, citado por De Luca y Barradas Jorge, en *Slow Cinema*, 4.

³³¹ Nadin Mai, “Interview with Yulene Olaizola (Fogo)”. The Art(s) of Slow Cinema. The only site dedicated to slow films, julio 7, 2014. <https://theartsofslowcinema.com/2014/07/07/interview-with-yulene-olaizola-fogo/>.

³³² De Luca y Barradas Jorge, “Introduction”, en *Slow Cinema*, 4.

Detractores del *slow cinema* los hay. Uno de ellos es Steven Shaviro para quien a diferencia del trabajo de cineastas como Andrei Tarkovsky, Chantal Akerman, Michelangelo Antonioni o Miklos Jancsó, quienes empujaban el cine hasta sus límites y exploraban aspectos extremos de las posibilidades e imposibilidades humanas, en el cine contemplativo o *slow* de la actualidad la audacia y la provocación se pierden. Y agrega que este estilo se ha vuelto completamente rutinario; se ha convertido en una especie de estilo internacional predeterminado de lo que significa "cine de arte serio" sin tener que mostrar ningún tipo de originalidad.³³³ Generalizar es muy arriesgado. Es verdad que hay un *mainstream* que se inclina por el *slow cinema*, pero el que haya parentescos en cuanto al estilo no significa que se deban denostar todos los proyectos por igual y, además, asumiendo una postura nostálgica por las obras pasadas bajo el supuesto de que tiempos pasados fueron mejores. El "cine de arte serio" puede partir desde otros procedimientos creativos, no solo del *slow cinema*.

Hay también otros dos temas que se relacionan con la percepción individual y que han ganado relevancia en los debates académicos: lo lento y lo aburrido. ¿Cuáles son los parámetros para determinar qué es lento y qué es aburrido? Song Hwee Lim³³⁴, Lúcia Nagib y Manohla Dargis y A. O. Scott han lanzado las preguntas. Una película de acción puede resultar muy entretenida para algunos y sumamente aburrida para otros y viceversa, una considerada lenta puede despertar interés en algunas personas y cansar a otras. Dargis y Scott se preguntan: ¿lo aburrido es malo? ¿Y pensar?, y asientan que en algunos casos como en *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, de Chantal Akerman, hay escenas que lo hacen a uno sentir tedio, pero a su vez lo

³³³ Steven Shaviro, "Slow Cinema vs Fast Films", blog *The Pinocchio Theory*, consultado el 11 de marzo de 2018, <http://www.shaviro.com/Blog/?p=891>.

³³⁴ Lim, "Tsai Ming-Liang and a Cinema of Slowness", 5.

invitan a uno a reflexionar.³³⁵ Es, finalmente, un asunto de gusto y apreciación personal, y para Nagib no hay una percepción consensuada de lo que es rápido y lento en el cine.³³⁶

Independientemente del debate que suscita, para Ira Jaffe merece la publicación de un libro, que tituló *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. En él se centra en la obra de Béla Tarr, Aleksander Sokurov, Gus van Sant, Jim Jarmusch, Abbas Kiarostami, Pedro Costa, Manuel de Oliveira, Jia Zhangke, Corneliu Porumboiu, Cristi Puiu, Cristian Mungiu, Nuri Bilge Ceylan y un latinoamericano: Lisandro Alonso. Jaffe parece ubicar el *slow cinema* como una entidad aparte cuando dice que subraya aspectos de la existencia raramente destacados en las películas populares o en las de arte.³³⁷ Sin embargo, los rasgos que llega a mencionar forman parte del repertorio narrativo de algunas producciones que están enmarcadas por el cine de arte. En tal sentido, encuentro un galimatías en las descripciones que se han propuesto sobre el tema, pues la mayoría de las veces se empatan con la del realismo y la del cine de arte. Citaré solo algunos casos pues no pretendo hacer un exhaustivo inventario de las definiciones. Mi objetivo es ponerlas en la mesa de discusión y tratar de esbozar la configuración de un estilo.

Para Jaffe, el *slow cinema* representa un estilo o una disposición adoptada por la comunidad cinéfila de todo el mundo y se caracteriza porque los personajes usualmente carecen de movilidad emocional o al menos expresiva, la trama y el diálogo a menudo gravitan hacia la quietud y la muerte, y tienden a ser mínimos, indeterminados e inconclusos, asimismo, predominan las tomas largas y la edición es poco frecuente lo que inhibe los saltos

³³⁵ Manohla Dargis y A. O. Scott, “In Defense of the Slow and the Boring”, *The New York Times*, junio 3, 2011, <http://www.nytimes.com/2011/06/05/movies/films-in-defense-of-slow-and-boring.html>.

³³⁶ Lúcia Nagib, “The Politics of Slowness and the Traps of Modernity”, en *Slow Cinema*, 27.

³³⁷ Ira Jaffe, *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*, (New York: Columbia University Press, 2014), 2, Kindle.

espaciotemporales y las interrupciones.³³⁸ Aquí haré una acotación: no comulgo del todo con la descripción que aporta Jaffe. *Post tenebras lux* es un claro ejemplo de que los saltos espaciotemporales son posibles en las producciones que siguen este estilo. Por su parte, Matthew Flanagan, multicitado en la antología de Luca y Barradas Jorge, considera que este estilo se caracteriza por el uso de tomas largas, a menudo extremadamente largas, modos de contar historias que no pretenden ser obvios, y un pronunciado énfasis en la quietud y en lo cotidiano.³³⁹ Retomando este último punto, ya desde 1966, Ivone Margulies, haciendo referencia al cine de Chantal Akerman, había expresado que junto con la duración extendida, lo cotidiano era indudablemente el significante por excelencia del impulso realista.³⁴⁰ En la misma frecuencia del realismo, David Bordwell ha mencionado los finales abiertos y algo ambivalentes como otra convención de la narración realista y del cine moderno (especialmente después del neorrealismo).³⁴¹ En tanto, Hershfield ha puntualizado lo que a su juicio son las estrategias filmicas que se relacionan con el cine de arte: énfasis en el empleo de tomas largas, estructura narrativa minimalista, uso de locaciones reales, actores no profesionales, un estilo de actuación inexpresivo y un énfasis en el sonido y la música como evocación de significado.³⁴² Un punto de vista sesgado, creo yo, que deja fuera otros modos de producción dentro del cine de arte.

Como podemos ver, hay rasgos compartidos y hasta cierto punto resulta natural si pensamos que el *slow cinema* es una vertiente del cine de arte que impulsa una fuerte impresión de realidad. Este cine comprende actos estéticos que están comprometidos, de acuerdo con Hwee

³³⁸ Jaffe, *Slow Movies*, 3.

³³⁹ Matthew Flanagan, citado por De Luca y Barradas en *Slow Cinema*, 1.

³⁴⁰ Margulies, *Nothing Happens*, 23.

³⁴¹ Bordwell, "Getting real".

³⁴² Hershfield, "Nation and post-nationalism", 32.

Lim, con un ethos de la lentitud, es decir, que promueven nuevos modos de experiencias temporales, nuevos modos de ver y nuevas subjetividades.³⁴³ Lo que se construye es una materialidad del tiempo, escribió Rancière,³⁴⁴ esto es, el transcurso del tiempo se nota en la imagen y por consiguiente lo siente el espectador, apuntan De Luca y Barradas Jorge.³⁴⁵ En *Fogo* vemos a Norman talar un árbol para obtener leña con la cual calentará su pequeño hogar. La escena no se muestra de manera continua pues se intercalan escenas de Ron jugando con sus perros. Aun así, captura el tiempo y la fuerza que se requiere para realizar esta actividad que es vital para su sobrevivencia. La escena condensa acto real, experiencia y expresión. Esa manera contemplativa de expresar el paso del tiempo guarda relación, dice Olaziola, con el modo en cómo la gente vive en la isla de Fogo, con un tiempo ajeno al trajín de las ciudades.³⁴⁶

Una de las propiedades del *slow cinema*, aunque no es un atributo exclusivo de éste, es el plano secuencia. Y si bien el manejo del tiempo y el plano secuencia serían para Bazin un distintivo del realismo, no resulta acertado concluir que con el empleo de largos planos se obtiene un producto que se adscribe al realismo o al *slow cinema*. De ser así, los portentosos y dinámicos planos secuencia del director húngaro Jancsó constituirían el fundamento del *slow cinema* y del realismo, pienso en el Jancsó de *Elektreia* (1974) y *Salmo Rojo* (1972) los cuales, al contrario, son filmes que distan mucho de ajustarse a alguna de estas condiciones. El *slow cinema* está relacionado, en efecto, con la duración de la toma, pero también con el minimalismo que se articula en cada escena, incluidos la acción y los movimientos de la cámara. Está conectado con

³⁴³ Lim, "Tsai Ming-liang and a cinema of slowness", 91.

³⁴⁴ Rancière. "Béla Tarr: The Poetics and the Politics of Fiction", en *Slow Cinema*, 245.

³⁴⁵ De Luca y Barradas Jorge, *Slow cinema*, 5.

³⁴⁶ Nadin Mai, "Interview with Yulene Olaizola (Fogo)", *The Art(s) of Slow Cinema. The only site dedicated to slow films*, julio 7, 2014. <https://theartsofslowcinema.com/2014/07/07/interview-with-yulene-olaizola-fogo/>.

cierta quietud que en *Fogo* se extiende a los diálogos, que son muy escasos, y que además se enuncian sin artificios dejando que los protagonistas se expresen con naturalidad.

De acuerdo con Jaffe, las *slow movies* reflejan un sentimiento contrario al optimismo e inhiben la expresión de los sentimientos, del mismo modo que restringen el movimiento, la acción y el diálogo; esto es, abordan aspectos tristes de la existencia pero los dejan en la quietud, el vacío y el silencio.³⁴⁷ Coincido con Jaffe en considerar como distintivos del *slow cinema* la restricción del movimiento (de la cámara), la acción y los diálogos, pero no la inhibición de los sentimientos, este rasgo no puede generalizarse. Si bien la grandilocuencia no es la vía recurrente de expresión en este cine y en varias ocasiones prevalece la autocontención, los sentimientos afloran, sin duda. Recordemos la delicadeza y ternura expresada por el hijo en *Madre e Hijo* (1997) de Aleksander Sokurov, las risas francas y abiertas de *Los mejores temas* o la escena de *Fogo* en la que Joey entona una canción con su muy personal modo de hacerlo: tararea las partes que no recuerda bien y algunas frases resultan ininteligibles. Ana M. López encuentra en el documental latinoamericano contemporáneo un desplazamiento de la centralidad de su significado: en lugar de recurrir a un régimen de verdades sociales o a una exploración puramente personal, hay obras que exploran el potencial afectivo del medio, esto es, intensifican la memoria y las experiencias sensoriales en vez de la Historia.³⁴⁸ El híbrido *Fogo*, examina ese potencial afectivo que se está gestando desde la práctica documental con escenas como la de Joey que se mezclan con el relato ficcional, en tanto que la verosimilitud se refuerza porque es una persona de la localidad, y esa forma de hablar es la

³⁴⁷ Jaffe, *Slow movies*, 9-10.

³⁴⁸ Ana M. López, "A poetics of the trace", en *New Documentaries in Latin America*, ed. Vinicius Navarro y Juan Carlos Rodríguez, (New York: Palgrave Macmillan, 2014), 41.

que prevalece en la isla. Si atendemos las modalidades de práctica documental que propone Nichols, la película 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.³⁴⁹ Cuando se tienen recursos mínimos hay que aprovecharlos al máximo, esa es la postura de Olaizola. En consecuencia, procura capturar aspectos de la vida cotidiana de sus actores no profesionales para nutrir las historias de sus filmes. Es así que el guion está hecho de las contribuciones de todos: actores, director de fotografía y director.³⁵⁰

Como ya he mencionado, el *slow cinema* es incentivado en parte por el círculo de festivales internacionales y los fondos de apoyo como el HBF que financió *Paraísos artificiales*, el segundo largometraje de Olaizola. *Epitafio* y *Fogo* tomaron el cauce del *slow cinema* no obstante que no recibieron financiamiento del HBF. Así fue porque su directora prefiere esa forma pausada de articular una experiencia en el espectador: “el cine de Hollywood —comenta— no te transporta de lleno a los espacios porque todo es tan rápido que ni siquiera te da tiempo de experimentar. Lo que más me gusta del cine como espectadora es transportarme a otros tiempos y espacios y vivir eso de la manera más sensorial más emotiva posible.”³⁵¹ Con ese fin, maneja el sonido como figura narrativa y le concede una línea emocional que contribuye a “crear” una atmósfera acústica envolvente que destaca sobre todo en *Fogo* y *Epitafio*, aunque sus recursos sonoros se encaminen hacia diferentes intenciones expresivas. Esta estética sonora, que se aúna con la visual del *slow*

³⁴⁹ Bill Nichols, *La representación de la realidad*, 73.

³⁵⁰ Nadin Mai, “Interview with Yulene Olaizola”.

³⁵¹ Torres, entrevista a Yulene Olaizola.

cinema, exige la experiencia inmersiva de la exhibición en salas cinematográficas, en vez de la visualización en dispositivos móviles. Así lo ha expresado la directora:

Definitivamente siempre pienso que el cine que hago tiene que verse primero en la sala. Y si después puede verse en plataformas digitales o en otros espacios, pues bienvenido. Pero mis películas las hago pensando en la pantalla grande. Por lo tanto, siempre que puedo, trato de verlas cuando están en proceso de edición en pantalla grande, y entenderlas así, y editarlas así.³⁵²

En *Fogo y Epitafio*, el manejo del sonido dista mucho de adosarse a la grandilocuencia de películas como *La guerra de los mundos* (Steven Spielberg, 2005), por ejemplo, cuyos fuertes sonidos hacen vibrar el propio cuerpo del espectador. El sonido diegético de las cintas de Olaizola se mueve en otro tono, uno que acoge matices naturalistas. Dicho de otra forma, apela a los sonidos propios de la naturaleza, pero espera magnificarlos con el sonido de las salas cinematográficas para “crear atmósferas palpables que transmitan la experiencia real de estar en ese lugar y con esos personajes”.³⁵³ Justamente como en otro tono se mueve el entorno geográfico que nos presenta, el cual vira hacia lo posnacional al proponer otra manera de mostrar el paisaje mexicano, o bien hacia lo transnacional, alejándose de toda referencia geográfica nacional.

³⁵² Tinoco, “Debemos sacar al cine”.

³⁵³ Torres, entrevista a Yulene Olaizola.

CONCLUSIONES: EL ETERNO RETORNO AL REALISMO

El realismo es una tendencia que se niega a desaparecer. Su espíritu discursivo se ha desplegado a través de diferentes modalidades y tiempos en una tentativa por acercarse a la compleja realidad. Parafraseando a Mircea Eliade, pareciera que estamos ante el mito del eterno retorno... al realismo. Carlos Reygadas, Nicolás Pereda y Yulene Olaizola prefieren seguir una vía bien definida dentro del cine de arte. Sus propuestas dejan constancia de la tendencia dentro del cine del arte que siguen algunos directores, la cual mantiene el interés por traducir temas, conductas y situaciones en expresiones fílmicas que estén impregnadas por el soplo de la cotidianidad, cobijadas siempre por el inevitable artificio que conlleva toda construcción cinematográfica. Estos cineastas disponen los espacios y tiempos bajo los principios del minimalismo, el *slow cinema*, la supresión de los límites entre ficción y documental, el desapego a mantener una linealidad narrativa, y lo hacen trabajando en locaciones reales e incorporando en sus historias a actores no profesionales. Con estos dispositivos en la mesa cada uno imprime su sello particular

abriendo otras rutas que pueden ser interpretadas como matices realistas por su conexión directa con estados propios de la realidad cotidiana, solo que las vías para expresarlos disienten del modelo clásico y más bien apuestan por la experimentación formal o, dicho de otro modo, fluctúan entre la convención y la experimentación. Subrayo que se trata de matices porque la activación de estos dispositivos los mueve hacia la confección de híbridos cinemáticos y no a filmes de adscripción solo realista.

En el trabajo de Carlos Reygadas vislumbro, sobre todo, un despliegue de tres matices realistas: un realismo traumático, retomando el término propuesto por Hal Foster, y otros que he denominado realismo de lo carnal y realismo mental. El realismo traumático se conecta con el realismo de lo carnal que el director hace evidente en la insistencia de mostrar el cuerpo humano desde lo grotesco y abyecto. Es un realismo que perturba porque interpela a una sociedad clasista y racista como la mexicana: con su estilo narrativo el director dialoga con espectadores que se ubican sobre todo en la élite cultural, al tiempo que muestra, más bien exhibe, la geografía de cuerpos exentos de la belleza clásica que suelen ser excluidos del cine dominante y que se vinculan con la clase trabajadora y/o con un estrato social bajo. Parece un contrasentido pero el *cold cinema*, como Reygadas define a su cine, que se hace patente en la frialdad con que expone las imágenes, no disminuye el sentimiento de incomodidad, esto es, no deja de perturbar y en mucho contribuye la elección de planos y la presencia de lo háptico y lo táctil en las imágenes.

Otro matiz realista que encuentro en su cine es uno de tipo mental que se expresa en *Post tenebras lux*. El cineasta no tiene reparos en moverse de un espacio-tiempo a otro sin utilizar dispositivos narrativos que adviertan al espectador del cambio. El pensamiento es así, atemporal,

y el director está expresando estadios mentales en donde la imaginación del protagonista nos lleva a escenarios posibles, recuerdos de infancia, sueños de un futuro próximo que no siempre comulgan con lo deseable, al mismo tiempo que vive su presente.

En el cine de Nicolás Pereda encuentro otra suerte de visos realistas. La repetición rubrica toda su obra que ha realizado hasta el momento; y es la repetición la que le da forma a un realismo que se conecta con la experiencia humana. Lo advertimos desde momentos triviales como el que los personajes traten de memorizar una lista de canciones o una carta hasta la disposición de un diálogo intertextual entre sus películas y el trabajo de otros directores. La realidad es poliédrica y la articulación de los puntos de vista no tiene límites. Lo que hace Pereda es amplificar la repetición y con ello evidenciarla como una práctica que se asienta en la naturaleza humana que siempre mostrará la imposibilidad de lo idéntico. El realismo es una construcción habitada por el artificio y éste es un punto que aborda a partir del cuestionamiento de los sistemas de representación. El cineasta articula un discurso sobre lo verdadero y lo verosímil en la imagen fílmica y lo hace rompiendo una y otra vez con la diégesis realista: materializa los procesos de construcción de la película, interviene conservando su papel como director, ocupa a dos actores para un mismo personaje y repite escenas planteándolas desde diferentes perspectivas. Las instancias de realidad fílmica resultan creíbles pero no necesariamente son verdaderas y a la inversa, las verdaderas pueden no resultar verosímiles. Aun así, en el marco de la verosimilitud fílmica la improvisación puede provocar encuentros con lo verdadero que pueden ubicarse en un gesto o en una mirada, como dice Niney, “hay cosas que no se pueden mostrar sino a través de la máscara de la ficción, y

hay momentos que no pueden producirse sino en el documental.”³⁵⁴ Pereda usa las dos vías para poner en tela de juicio los mecanismos de la representación fílmica y su relación con lo verdadero y lo verosímil.

En los filmes de Olaizola podemos rastrear matices realistas en la creación de atmósferas cinemáticas, donde lo sensorial tiene preeminencia, y en los senderos del *slow cinema*. En *Fogo* y *Epitafio* experimenta con las sensaciones de sus actores para construir relatos vivenciales e invocar acciones espontáneas que sostienen una ficción rodeada de realismo documental. Las largas tomas, haciendo uso de una gran economía de movimientos de cámara, capturan la melancolía, el temor y la lucha por la sobrevivencia que rodean a los personajes, y registran también el transcurso del tiempo que se materializa en el viento que recorre los ríos congelados, la caída de copos de nieve que van cubriendo a Norman o en el remolino que se forma en las alturas del volcán. La cámara registra y espera paciente a que el lenguaje de la naturaleza se exprese, mientras el sonido del viento es una presencia constante que contribuye a la creación de ambientes sensoriales que vivifican los matices realistas. Del mismo modo, registra sin prisas los silencios de sus personajes, sus recorridos, sus escasos diálogos (sobre todo en *Fogo*). Esta amalgama de dispositivos invoca la posibilidad de experimentar un realismo de la quietud que se resiste a desaparecer en medio de un mundo acosado por la hiperactividad.

Si bien los tres directores podrían sentir un impulso genuino hacia la factura de este tipo de cine, que puede realizarse con presupuestos discretos, es claro que para tener visibilidad en los festivales internacionales se deben cumplir ciertos requisitos estéticos que se mueven entre la

³⁵⁴ Niney, *La prueba de lo real*, 483.

convención y la experimentación, esto es, se debe hacer un filme *made for export*. Aun así, o tal vez por eso mismo, la propiedad poliédrica de este cine mexicano plantea también otros discursos y vetas de estudio. Las películas se adscriben al repertorio del cine nacional en donde lo nacional se define por cuestiones relacionadas con aspectos económicos y de marketing. Pero más allá de eso, ejemplifican otras maneras de entender lo nacional en donde este término debe atenerse a prefijos que expandan su campo de estudio con vocablos como posnacional, posnacionalista y transnacional. Una situación que, por supuesto, no es exclusiva del cine mexicano, sino que se compagina con problemáticas actuales presentes en la cinematografía mundial.

Asimismo, como he mencionado, la militancia no es el interés primario, pero tampoco se evade el contexto social, pues los filmes mantienen conexiones con la realidad de México y con realidades globales. La incertidumbre, la fractura familiar y la soledad se posicionan como instancias que permean a la sociedad y que pueden extrapolarse hacia la relación que se guarda con el Estado mexicano permitiendo que se atisben claras ausencias en la figura del padre y del Estado, y un desmembramiento familiar que se extiende a la sociedad en su conjunto que se ha vuelto huérfana de valores. Asimismo, nos recuerdan que la vida está compuesta de diferentes temporalidades y estadios, que hay sociedades que no han sido alcanzadas por la hipertecnología donde no solo el frenesí de las ciudades es el que impera y la existencia no está compuesta solo por una sucesión de clímax. No se trata de miradas románticas, sino que los personajes enfrentan situaciones fuertes que evidencian la complejidad de la vida desde la esfera más ordinaria. Los trabajos de estos cineastas constituyen miradas poliédricas que develan el pulso del cine mexicano contemporáneo y del mundial.

BIBLIOGRAFÍA

ACADEMIA Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. Sitio web oficial consultado el 12 de abril de 2017. <http://www.academiamexicanadecine.org.mx/historia-del-ariel>

AIZENCANG, Perla. “Campo social, vida y ser transnacional: una revisión contemporánea de los estudios transnacionales”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Año LVIII, núm. 219, (septiembre-diciembre, 2013): 241-248, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=42128963010>

ALTAMIRANO, Juan Carlos. “La insoportable ‘Gravedad’ del cine mexicano”. *Reporte índigo* (enero 15, 2014), <http://www.reporteindigo.com/reportes/mexico/la-insoportable-gravedad-del-cine-mexicano>

ALVARAY, Luisela. “Hybridity and genre in transnational Latin America cinemas”. En *Transnational Cinemas*, 4:1, 67- 87, https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/trac.4.1.67_1?journalCode=rtrc20

ANIMAL POLÍTICO. “México: país de clase baja: Inegi”. Junio 12, 2013. <http://www.animalpolitico.com/2013/06/mexico-pais-de-clase-baja-inegi/>.

ARNHEIM, Rudolf. *El cine como arte*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1971.

ARTEAGA, Alejandra y José Manuel Álvarez. “Hay 17% menos católicos en México que hace 100 años”. *Milenio*, diciembre 12, 2016. http://www.milenio.com/estados/catolicos_Mexico-visita_del_Papa-Papa_en_Mexico_catolicismo-catolicos_mexicanos_0_679732147.html

AUMONT, Jacques y Michel Marie. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Argentina: La marca editora, Argentina, 2006.

AYALA BLANCO, Jorge. “Nicolas & Bruno y Olaizola: eligiendo”. *El Financiero*, junio 4, 2014. <http://www.elfinanciero.com.mx/opinion/nicolas-bruno-y-olaizola-eligiendo.html>

BARRUECO García, Adriana. *Nuevo régimen jurídico del cine mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, 2009.

BARTRA, Roger. *Oficio mexicano*. México: Debolsillo, 2013.

BARZUN, Jacques. *Del amanecer a la decadencia*. México: Taurus, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido. Avance de la fragilidad de los vínculos humanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

_____. *La sociedad sitiada*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

_____. *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.

_____. *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. México: Tusquets, Centro Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.

BAZIN, Andre. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 1966.

BECK, Ulrich. *Qué es la globalización. Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*. Barcelona: Paidós, 2008.

BERLINER, Todd. *Hollywood Incoherent: Narration in Seventies Cinema*. USA: University of Texas Press, 2010.

BERSCHAND, Jean. *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.

BLANCO, Alberto. "Luz silenciosa", en *Luz. Carlos Reygadas*. México: AnDante, 2016.

BONFIL, Carlos. "La Muestra. Los mejores temas". *La Jornada*, noviembre 17, 2012.
<http://www.jornada.unam.mx/2012/11/17/opinion/a10o1esp>.

BORDWELL, David. "Anatomy of the Action Picture". *David Bordwell's website on cinema*,
<http://www.davidbordwell.net/essays/anatomy.php>

_____. "Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory". En *Post-Theory. Reconstructing Film Theories*, editado por David Bordwell y Noël Carroll, 3-36. Wisconsin: Wisconsin University Press, 1996.

_____. "Convención, construcción y visión cinematográfica". *Estudios cinematográficos*, año 9, núm. 25, (marzo-julio, 2004): 33-34.

_____. "Getting real". *David Bordwell's website on cinema*. Consultado el 19 de marzo de 2018.
<http://www.davidbordwell.net/blog/2009/05/03/getting-real/>.

_____. "The Art Cinema as a Mode of Film "Practice". En *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, editado por Leo Braudy y Marshall Cohen, 716-724. New York: Oxford UP, 1999.

_____. *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. USA: University of California Press, 2006, 298.

_____ y Kristin Thompson. *Film Art. An introduction*. New York: McGraw Hill, 2008.

_____, Janet Staiger, y Kristin Thompson. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós Comunicación Cine, 1997.

BRADING, David A. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México: Ediciones Era, 2004.

- BRAGANÇA, Maurício de. “Metáforas à mesa Bustillo Oro, Buñuel, Ripstein e o melodrama familiar mexicano”. En *Brasil Mexico. Aproximações cinematográficas*, editado por Tunico Amancio y Marina Cavalcanti Tedesco, 169-189. Brasil: Editora da UFF, 2011.
- BURTON-CARVAJAL, J. 1994. “La Ley del más padre: Melodrama paternal, melodrama patriarcal y la especificidad del ejemplo mexicano”. *Archivos de la Filmoteca de Valencia*: 51-63.
- CALDERÓN, Lucero. “Mejores apoyos a la distribución”. *Excélsior* (diciembre 2, 2010), 4.
- CAPARRÓS Lera, José María, y Jerónimo José Martín. *El cine de fin de milenio (1999-2000)*. Madrid: Ediciones RIALP, 2001.
- CAPOTE, Truman y M. Thomas Inge. *Truman Capote: conversations*. USA: Univ. Press of Mississippi, 1987, Catálogo 14 Festival Internacional de Cine de Morelia. México, 2016.
http://moreliafilmfest.com/wp-content/uploads/2016/10/FICM_Cat16_Todo.01.pdf
- CARPENTIER, Alejo. *Los pasos recobrados: ensayos de teoría y crítica literaria*. Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacuch, 2003.
- CARROLL, Noël. “Prospects for Film Theory: A Personal Assessment”. En *Post-Theory. Reconstructing Film Theories*, editado por David Bordwell y Noël Carroll, 37-68. Wisconsin: Wisconsin University Press, 1996.
- CERVANTES, Abel. “5 apuntes sobre el cine de Carlos Reygadas”. En *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo*, editado por Claudia Curiel de Icaza y Abel Muñoz Hénonin, 83-97. México: Cineteca Nacional, 2012.
- CHEN, Huei-Yin. “Interview: Tsai Ming-liang”. *Film Comment*, abril 2015.
<http://www.filmcomment.com/blog/interview-tsai-ming-liang/>
- COPERTARI, Gabriela y Carolina Sitnisky. *El estado de las cosas. Cine latinoamericano en el nuevo milenio*. España: Editorial Iberoamericana-Vervuert, 2015.
- CUADRIELLO, Jaime. Descripción de *El suplicio de Cuauhtémoc*. Catálogo comentado, México: Museo Nacional de Arte, 2002. <http://munal.emuseum.com/objects/535/el-suplicio-de-cuauhtemoc;jsessionid=FCCBC366611235B9DEAEA229226C141D?ctx=f0aa1aa3-f1bf-4f99-8cd2-a3b64855c49d&idx=0>
- DANTO, Arthur C. *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. España: Paidós, 2011.
- DE LA VEGA ALFARO, Eduardo. *La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social*. México: Universidad de Guadalajara, 1991.
- DE LUCA, Tiago. “Realism of the senses: a tendency in contemporary world cinema”. PhD thesis, University of Leeds, 2011.
- _____ y Nuno Barradas Jorge. “Introduction: From Slow Cinema to Slow Cinemas”. En *Slow Cinema*, editado por Tiago de Luca y Nuno Barradas Jorge, UK: Edinburgh University Press, 2016.
- DE PEDRO Amatria, Gonzalo. “Pedro Costa: ‘La idea de que el cine es caro es mentira’”. *El español*, septiembre 2016, http://www.lespanol.com/cultura/cine/20160922/157484483_0.html.

- DELEUZE, Gilles. *Diferencia y repetición*. Argentina: Amorrortu Editores, 2002.
- _____. *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine I*. España: Paidós, 1984.
- _____. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. España: Paidós, 1987.
- DERRIDA, Jacques. “Huella y archivo. Imagen y arte. Diálogo”. En *Artes de lo visible (1979---2004)*. Pontevedra: Eliago Ediciones, 2013.
- DIARIO Oficial de la Federación, marzo 25, 1983.
http://www.imcine.gob.mx/OBLIGACIONES/NORMATIVO/Decreto_creacion.pdf
- DOMÍNGUEZ, Juan Manuel. *El director desnudado por sus pretendientes. El cine de Hong Sang soo*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2013.
- DOMÍNGUEZ Michael, Christopher. *Octavio Paz en su siglo*. México: Editorial Aguilar, 2014.
- DREYER, Carl T. *Reflexiones sobre mi oficio: escritos y entrevistas*. Barcelona, México: Paidós Ibérica, 1999.
- EL ECONOMISTA. “Divorcios subieron 136% en los últimos 15 años”. Febrero 10, 2017.
<https://www.economista.com.mx/politica/Divorcios-subieron-136-en-ultimos-los-15-anos-INEGI-20170210-0083.html>.
- ELSAESSER, Thomas y Malte Hagener. *Film Theory. An Introduction Through the Senses*. New York, London: Routledge, 2010.
- _____. “World Cinema: Realism, Evidence, Presence”. En *Realism and the Audiovisual Media*, editado por Lúcia Nagib y C. Mello, 3-19. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009.
- EXPANSIÓN. “Pese a abucheos, Reygadas gana en Cannes con 'Post Tenebras Lux'”. Mayo 27, 2012.
<https://expansion.mx/entretenimiento/2012/05/27/pese-a-abucheos-reygadas-gana-en-cannes-con-post-tenebbras-lux>.
- FERNÁNDEZ, Martha. “Jesús Helguera: de calendarios y cine”. En *Imágenes*, Revista electrónica del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, consultada el 16 de marzo del 2018.
http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/posiciones/pos_fernandez04.html.
- FIGUEROA Sánchez, Cristo Rafael. *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*. Colombia: Universidad de Antioquía, 2008.
- FLORESCANO, Enrique. “De la conquista militar a la conquista ‘espiritual’ de México”. *Nexos*, febrero 1, 1978, <https://www.nexos.com.mx/?p=3057>.
- FORBES MÉXICO. “¿A cuál clase social perteneces?”. Mayo 17, 2014, <https://www.forbes.com.mx/a-cual-clase-social-perteneces-segun-la-se/>.
- FOSTER, David William. *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*. USA; University of Texas Press, 2003.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

FRAMES Cinema Journal. "Transnational Cinemas: A Critical Roundtable". Coord. Austin Fisher and Iain Robert Smith, consultado el 20 de enero de 2018.

<http://framescinemajournal.com/article/transnational-cinemas-a-critical-roundtable/>

GALT, Rosalind y Karl Schoonover. *Global Art Cinema. New Theories and Histories*. New York: Oxford University Press, 2010.

GARCÍA Canclini, Néstor. "Precarious Creativity: Youth In A Post-Industrial Culture". *Journal of Latin American Cultural Studies*, 22:4, 341-352. <http://dx.doi.org/10.1080/13569325.2013.847566>.

GARCÍA Leal, José. "Algunas definiciones actuales del arte". *Filosofía del Arte*, Madrid: Síntesis, 2002.

GARCÍA Tsao, Leonardo. "Batallas sexenales del cine mexicano". *50 cineastas de Iberoamérica. Generaciones en tránsito 1980-2008*. México: Ministerio de Cultura de España, Conaculta, Cineteca Nacional, IMCINE, 1er Congreso de la Cultura Iberoamericana: Cine y audiovisual en Iberoamérica, 2008.

GÓMEZ Gómez, Carmen Elisa. *Familia y Estado. Visiones desde el cine mexicano*. México: Universidad de Guadalajara, 2015.

GÓMEZ Tarín, Francisco Javier. "Discursos híbridos, fronteras y cultura en un mundo global". En *Análisis del cine contemporáneo: estrategias estéticas, narrativas y de puesta en escena*. Editado por Ana Sedeño Valdellós, Ana y Francisco Javier Ruiz Olmo, España: SPICUM, Universidad de Málaga, 2011.

GUTIÉRREZ, Vicente. "El reto del cine mexicano es llegar al público". *El Economista*, noviembre 28, 2012 <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2012/11/28/reto-cine-mexicano-llegar-publico>.

HALL, Stuart. "Lo local y lo global: globalización y etnicidad", en *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán, Lima, Bogotá, Quito: Enviación, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Javierana, Universidad Andina Simón Bolívar, 2010.

HALLAM, Julia y Margaret Marshment. *Realism*. New York: Manchester University Press, 2000.

HAYWARD, Susan. "Framing national cinemas". En *Cinema and nation*, editado por Mette Hjort y Scott Mackenzie, 88-102, London: Routledge, 2000.

HEASTER, Duncan. *El verdadero diablo*. Australia: Carelinks Publishing, 2012.

HERSHFIELD, Joanne. "Nation and post-nationalism: the contemporary modernist films of Carlos Reygadas". Abril 9, 2014, 28-40. <https://doi.org/10.1080/20403526.2014.891330>.

HIGSON, Andrew. "The Limiting Imagination of National Cinema". En *Cinema and nation*, editado por Mette Hjort y Scott MacKenzie, 63-74. London: Routledge, 2000.

HO Ka-hang, Jason. "Enlivening New Taiwan Cinema: In search of taiwaneseness and the Postnational", *Trespassing Journal*. http://trespassingjournal.com/?page_id=390.

HOLLAND, Jonathan. "'Epitaph' ('Epitafio'): Film Review". Marzo 31, 2016, *The Hollywood Reporter* <https://www.hollywoodreporter.com/review/epitaph-epitafio-film-review-879657>.

INSTITUTO Mexicano De Cinematografía. “Epitafio, una visión particular sobre La Conquista”. Comunicado, agosto 19, 2016. <http://www.imcine.gob.mx/comunicacion-social/comunicados-y-noticias/epitafio-una-vision-particular-sobre-la-conquista1>

_____. Sitio web oficial, consultado el 13 de marzo de 2016. <http://www.imcine.gob.mx/imcine/el-instituto>.

JABLONSKA, Aleksandra. “Entre el duelo y la pasión por el arte: un proyecto de Carlos Bolado”. *Revista Versión Nueva Época*, Número 26, (junio 2011) 1-18.

_____. *Cristales del tiempo. Pasado e identidad de las películas mexicanas contemporáneas*. México: Universidad Pedagógica Nacional, 2009.

_____. “La nación y su negación en el cine mexicano contemporáneo”. En *México imaginado. Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*, editado por Claudia Arroyo Quiroz, James Ramey y Michael K. Schuessler, 93-113, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.

JACQUES Rancière. “Conferencia: ‘Política de la ficción’”. Consultada el 20 de noviembre de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=Dim0xwggwM&t=132s>

JAFFE, Ira. *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. New York: Columbia University Press, 2014. Kindle.

JARVIE, Jan. “National Cinema. A theoretical assessment”. En *Cinema and Nation*, editado por Mette Hjort y Scott MacKenzie, 75-87. London: Routledge, 2000.

JORDÁN, Carlos. “Visualmente estamos maleducados”. *La Jornada*, Sección Laberinto, diciembre 25, 2010, 11.

KÄÄPÄ, Pietari. *The Cinema of Mika Kaurismäki. Transvergent Cinescapes, Emergent Identities*. UK, USA: Intellect, 2011.

KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México: Siglo XXI editores, 2004.

LEÓN Portilla, Miguel. *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*. México: UNAM, 2005.

LIM, Song Hwee. “Temporal Aesthetics of Drifting: Tsai Ming Liang and a Cinema of Slowness”. En *Slow Cinema*. Edinburgh University Press, 2016.

LINS, Consuelo. “O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente”. En *Documentário no Brasil. Tradição e Transformação*, editado por Francisco Elinaldo Teixeira, 179-198. São Paulo: Editorial Summus, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles. *La felicidad paradójica*. Barcelona: Editorial Anagrama: 2013.

LIPOVETSKY, Gilles y Jean Serroy. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era de la hipermodernidad*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.

- LOMNITZ, Claudio. *La nación desdibujada. México en trece ensayos*. Barcelona: Malpaso Ediciones: 2017.
- LOPES, Denilson. "Paisagens transculturais". En *Cinema, globalização e interculturalidade*. Editado por Andréa França y Lopes, Denilson. Brasil: Argos Editora da Unochapecó, 2010.
- LÓPEZ, Ana M., "Early Cinema and Modernity in Latin America", *Cinema Journal*, 40 (1), septiembre 2000, 48-78.
- _____. "A poetics of the trace", en *New Documentaries in Latin America*, editado por Vinicius Navarro y Juan Carlos Rodríguez, 25-43, New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- LÓPEZ, Sergio Raúl. "Busco hallar en lo más simple la semilla de la humanidad: Nicolás Pereda". En *Cine Toma, Revista mexicana de cine*, abril 5, 2011. <https://revistatoma.wordpress.com/tag/nicolas-pereda/>
- _____. "No me importan los personajes, busco personalidades poderosas". En *Cine Toma, Revista mexicana de cine*, noviembre 2011. <https://revistatoma.wordpress.com/tag/53/>.
- "Los años 80, la época más triste para el cine nacional; no había ningún apoyo: Pelayo". *La Jornada*, diciembre 15, 2014, <http://www.jornada.com.mx/2014/12/15/espectaculos/a14n1esp>.
- LOS CABOS International Film Festival. <http://cabosfilmfestival.com/es/edicion-2015/>.
- LOVELL, Glenn, "Under California: The Limit of Time". *Variety*, marzo 8, 1999. <http://variety.com/1999/film/reviews/under-california-the-limit-of-time-1200457034/>
- LOZANO, Jesús Mario. "Mexican cinema vs. Cinéma mexicain. En *México imaginado. Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*, editado por Claudia Arroyo Quiroz, James Ramey y Michael K. Schuessler, 265-281, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.
- MACLAIRD Misha. *Aesthetics and Politics in the Mexican Film Industry*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- MAI, Nadin. "Interview with Yulene Olaizola (Fogo)". *The Art(s) of Slow Cinema. The only site dedicated to slow films*, julio 7, 2014. <https://theartsofslowcinema.com/2014/07/07/interview-with-yulene-olaizola-fogo/>.
- MALPAS, James. *Realismo: Movimientos en el Arte Moderno*. Colección Tate Gallery.
- MARCIAL Pérez, David. "En las botas de los conquistadores". *El País*, marzo 2016, https://elpais.com/cultura/2016/03/04/actualidad/1457068680_133389.html.
- MARGULIES, Ivone. *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham and London: Duke University Press, 1996. Kindle.
- MARTEL, Frédéric. *Cultura mainstream*. México: Editorial Taurus, 2011.
- MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, Ana María. "El efecto-Reygadas y la experiencia de lo visible". En *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo*, editado por Claudia Curiel de Icaza y Abel Muñoz Hénonin, 65-76. México: Cineteca Nacional, 2012.

- MEYER, Lorenzo. *Distopía mexicana. Perspectivas para una nueva transición*. México: Penguin Random House Grupo Editorial, 2016.
- MIDDENTS, Jeffrey. "The first rule of Latin American cinema is you do not talk about Latin American cinema: Notes on discussing a sense of place in contemporary cinema". En *Transnational Cinemas* 4, No. 2, 147-164. [https://doi: 10.1386/trac.4.2.147_1](https://doi.org/10.1386/trac.4.2.147_1).
- MOLINA Ramírez, Tanya. "Perpetuum mobile, filme sobre la incomunicación en el mundo", *La Jornada*, diciembre 2, 2010.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- _____. "No te me muevas, paisaje (sobre el cincuentenario del cine sonoro en México)". *Aztlán*, septiembre 1, 1983.
- _____. *Pedro Infante. Las leyes del querer*. México: Editorial Aguilar, 2008.
- MUSSER, Charles. "Pre-Classical American Cinema", *Silent Film*, editado por Richard Abel, 85-108. Great Britain: The Atholn Press, 1999.
- NAFICY, Hamid. *An accented cinema. Exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- NAGIB, Lúcia. *World Cinema and the Ethics of Realism*. New York: The Continuum International Publishing Group, 2011.
- NAVARRETE, Federico. "¿Quién conquistó México?", *Letras Libres*, mayo 2001. <http://www.letraslibres.com/mexico/quien-conquistó-mexico>.
- NEALE, Steve. "Art Cinema as Institution". En *The European Cinema Reader*, editado por Catherine Fowler, 103-120. London: Routledge, 2002.
- NICHOLS, Bill. *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. USA: Fact Fiction, 1994.
- _____. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Editorial Paidós, 1997.
- NINEY, François. *El documental y sus falsas apariencias*. México: CUEC-UNAM, 2015.
- _____. *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*. México: CUEC, UNAM, 2009.
- NOBLE, Andrea. *Mexican National Cinema*, Routledge 2005.
- NOCHLIN, Linda. *Realism*. Nueva York, Penguin Books, 1976.
- OTERO, Silvia. "Detienen a Gordillo por desvío en las cuentas del SNTE". *El Universal*, febrero 26, 2013. <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/906305.html>.

- OUBIÑA, David. “La perspectiva de los piratas. Geopolítica, intersticios y desvíos en *El escarabajo de oro* (Alejo Moguillansky y Fia-Stina Sandlund, 2014)”. Texto inédito.
- PAZ, Mariano. “Las leyes del deseo: sexualidad, anomia y nación en el cine de Carlos Reygadas”. *Bulletin of Spanish Studies*, agosto, 2015, 1063-1077.
https://www.researchgate.net/publication/281336584_Las_leyes_del_deseo_sexualidad_anomia_y_nacion_en_el_cine_de_Carlos_Reygadas.
- PAZ, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*. México: Seix Barral, 1993.
- _____. *Las palabras y los días. Una antología introductoria*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.
- PAZ Morandeira, Víctor. “Lav Díaz: ‘La duración hace a mis películas muy literarias’”. *Blogs&docs*, diciembre 2013. <http://www.blogsandocs.com/?p=5993>
- PÉREZ Bowie, José Antonio. *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- PÉREZ Montfort, Ricardo. “Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo "típico" mexicano 1920-1950)”. En *Política y Cultura* 1999. <http://www.redalyc.org/pdf/267/26701210.pdf>.
- PODALSKY, Laura. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema. Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- PRATER, Andreas. “El Barroco”. En *Los maestros de la pintura occidental*. Taschen, 2005.
- QUINTANA, Ángel. *Fábulas de lo visible*. Barcelona: Acanalado, 2003.
- RAMEY, James. “La resonancia de la conquista en el cine indigenista mexicano”. En *México imaginado. Nuevos enfoques sobre el cine (trans)nacional*, editado por Claudia Arroyo Quiroz, James Ramey y Michael K. Schuessler, 265-281. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.
- RAMÍREZ Berg, Charles. *The Classical Mexican Cinema: The Poetics of the Exceptional Golden Age Films*. USA: University of Texas Press, 2015.
- RANGEL, Sonia. *Ensayos imaginarios: aproximaciones estéticas a cine de David Lynch, David Cronenberg, Béla Tarr y Nicolás Pereda*. México: Ítaca, 2015.
- RAÚL LÓPEZ, Sergio. “No me importan los personajes, busco personalidades poderosas”. En *Cine Toma, Revista mexicana de cine*, noviembre 2011. <https://revistatoma.wordpress.com/tag/53/>
- RECONOCE MX. “‘Fogo’ es mi película más libre: Yulene Olaizola”. Julio 19, 2018.
<http://www.reconoce.mx/fogo-es-mi-pelicula-mas-libre-yulene-olaizola/>.
- RIPALDA Ruiz, Marcos. *El neorrealismo en el cine italiano. De Visconti a Fellini*. Madrid: Ediciones internacionales, 2005.
- RIVAPALACIO Q, Mariana. “Carlos Reygadas. Una batalla nada silenciosa”. *El Universal*, Sección Día siete, septiembre 23, 2007.
- ROBLES, Oscar. *Identidades maternacionales en el cine de María Novaro*. New York: Peter Lang, 2005.

RODRÍGUEZ, ALAN. *El diamante de la reina queer*, Tesis de licenciatura inédita. México, UNAM, 2005.

ROMNEY, Jonathan. "In Search of Lost Time". *Sight and Sound*, febrero 2010.

RUIZ DE CHÁVEZ, Eva. "Dosier: Hacia el futuro del cine mexicano". *Nexos*, marzo 2010. <https://www.nexos.com.mx/?p=13648>.

SALTZ, Rachel. "Strung out and Baked in Veracruz". *The New York Times*, marzo 29, 2012. <https://www.nytimes.com/2012/03/30/movies/paraisos-artificiales-from-mexico.html>.

SECRETARÍA de Hacienda y Crédito Público. <http://www.hacienda.gob.mx/eficine/Paginas/presentacion.aspx>

SÁNCHEZ Prado, Ignacio M. *Screening Neoliberalism. Transforming Mexican Cinema, 1988-2012*. Tennessee: Vanderbilt University Press, 2014.

SCHAEFER, Claudia y Raúl Rodríguez-Hernández. "From Utopia to Uchronia: After-images of revolutionary history in contemporary Mexican film". *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 2016, 137-157.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. "¿Más allá del realismo de shock? En *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*, editado por Jens Andermann y Álvaro Fernández Bravo, 41-64. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2013.

SHAVIRO, Steven. "Slow Cinema vs Fast Films". Blog *The Pinocchio Theory*, consultado el 11 de marzo de 2018. <http://www.shaviro.com/Blog/?p=891>.

SHAW, Deborah. *The Three Amigos: The Transnational Filmmaking of Guillermo Del Toro, Alejandro González Iñárritu, and Alfonso Cuarón*. UK: Manchester University Press, 2015.

_____. "Trans(national) Images and Cinematic Spaces: the cases of Alfonso Cuarón's *Y tu mamá también*. (2001) and Carlos Reygadas' *Japón* (2002)". *Iberamericana*, 2011. http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/44-2011/44_Shaw.pdf.

SHERIDAN, Guillermo. "Rescatando *Los olvidados*" en *Letras libres*, agosto 7, 2013, <http://www.letraslibres.com/blogs/elminutario/recordando-los-olvidados>

SIGHT & SOUND. Enero, 2008. <http://www.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49418>.

_____. "The best DVDs and Blu-rays of 2015". Página actualizada: junio 7, 2017. <http://www.bfi.org.uk/sight-sound-magazine/best-dvds-blu-rays-2015>.

SILVA-HERZOG Márquez, Jesús. "Maternidad extrema". *Andar y ver. El blog de Jesús Silva-Herzog Márquez*, consultado el 13 de septiembre de 2017. <http://www.andaryver.mx/lunes/maternidad-extrema/#more-1016>.

SMITH, Paul Julian. *Amores perros. Alejandro González Iñárritu*. España: Editorial Gedisa, Barcelona, 2005.

_____. Prólogo a *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio. Argentina, Brasil, España y México*. Editado por Juan Carlos Vargas. México: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades/ Patronato del Festival Internacional de Cine en Guadalajara, 2011.

SOLÓRZANO, Fernanda. “En Epitafio, la conquista de México es una historia de supervivencia”. *Letras libres*, julio 14, 2016. <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/cinetv/en-epitafio-la-conquista-mexico-es-una-historia-supervivencia>.

STAM, Robert. *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2001.

SZURMUK, Mónica y Robert Mckee Irgwin. “Desterritorialización”. En *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, Instituto Mora, 2009.

TARIFEÑO, Leonardo. “Las luchas del cine mexicano”. En *Letras libres*, enero, 2014. <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/las-luchas-del-cine-mexicano>.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre”. En *Documentário no Brasil, Tradição e Transformação*. Editado por Francisco Elinaldo Teixeira. São Paulo: Editorial Summus.

TIFF Cinematheque. Guía de programación. Invierno 2010.

TINOCO, Óscar. “‘Debemos sacar al cine de lugares elitistas y volverlo otra vez un arte popular’: Yulene Olaizola”. *Crash*, diciembre 2016. <https://crashmexico.wordpress.com/2016/12/04/debemos-sacar-al-cine-de-lugares-elitistas-y-volverlo-otra-vez-un-arte-popular-yulene-olaizola/>.

THE HUBERT Bals Fund. Sitio oficial. Consultado el 18 de octubre de 2017. <https://iffr.com/en/iffr-industry/hubert-bals-fund/about-hbf>.

TUÑÓN, Julia. “Tu mirada me descubre: el “otro” y la reafirmación nacionalista en el cine mexicano. En torno al premio a María Candelaria (Fernández, 1943), en Cannes”. *Historias*, 74, septiembre-diciembre, 2009, 83. http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_74_81-98.pdf.

TOMPKINS, Cynthia. *Experimental Latin American Cinema: History and Aesthetics*. USA: University of Texas Press, 2013.

THOMPSON, Kristine. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. New Jersey: Princeton University Press, 1988.

_____. “GRAVITY, Part 1: Two characters adrift in an experimental film”, *David Bordwell’s website on cinema* <http://www.davidbordwell.net/blog/2013/11/07/gravity-part-1-two-characters-adrift-in-an-experimental-film/>.

TORRES Vigil, Gabriela Inés. *Juegos de artificio. La senda del realismo en Luz silenciosa*. Tesis de maestría. México: IIE, UNAM, 2012.

TUÑÓN, Julia. *Historia de un sueño. El Hollywood tapatío*. México: UNAM, 1986.

- _____. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen (1939-1952)*. México: Colegio de México/Imcine, 1998.
- USI, Eva. “Carlos Reygadas es un *enfant terrible* del cine, dice Wim Wenders”. *La Jornada*, página consultada el 10 de diciembre de 2017.
<http://www.jornada.unam.mx/2008/12/04/index.php?section=espectaculos&article=a09n1esp>.
- VENTURA, Abida. “No escribo para desmadrar películas: Ayala Blanco”. *El Universal*, septiembre 2016, <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2016/09/20/no-escribo-para-desmadrar-peliculas-ayala-blanco>.
- VIGIL, Gabriela. “Nicolás Pereda: la revelación de un cine híbrido”. En *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo*, editado por Claudia Curiel de Icaza y Abel Muñoz Hénonin, 29-39. México: Cineteca Nacional, 2012.
- VILLAMARÍN, Paola. “Ripstein y Reygadas, juntos para la foto”. *El Tiempo*, marzo 2, 2011, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-4424394>.
- VITALI, Valentina y Paul Willemen. “Introduction”. En *Theorising National Cinema*, editado por Valentina Vitali y Paul Willemen, London: British Film Institute, 2006.
- WEINRICHTER, Antonio. *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2004.
- 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)*. México: Conaculta, 2001, Tomo I.
- XAVIER, Ismail. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- _____. “Indagaciones sobre Eduardo Coutinho y su diálogo con la tradición moderna”. En *El otro cine de Eduardo Coutinho*, editado por María Campaña Rama y Cláudia Mesquita, 18-35. Ecuador: Corporación Cinememoria, Festival Internacional de Cine Documental, Encuentros del otro cine, Embajada de Brasil en Ecuador, 2012.
- YEMAYEL, Mónica. “Gael García, el eterno migrante.” *Gatopardo*, 169, marzo 2016.
<https://www.gatopardo.com/reportajes/el-eterno-migrante/>.
- YOUNG, Neil. “Fogo: Cannes Review”. *The Hollywood Reporter*, mayo 29, 2012.
<http://www.hollywoodreporter.com/review/fogo-cannes-review-330379>.