

EL CINE POÉTICO EN CARLOS REYGADAS

A Dissertation

by

JAVIER MARIMÓN MIYARES

Submitted to the Office of Graduate and Professional Studies of
Texas A&M University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Chair of Committee,	Alessandra Luiselli
Committee Members,	Stephen Miller
	Alain Lawo-Sukam
	Gregory Pappas
Head of Department,	Irene Moyna

December 2016

Major Subject: Hispanic Studies

Copyright 2016 Javier Marimón Miyares

ABSTRACT

The cinematography of Mexican director Carlos Reygadas is the main focus of this dissertation, which aims to validate the artistic quality of his four films: *Japón*, *Batalla en el Cielo*, *Luz Silenciosa* and *Post Tenebras Lux*; define the creator's creative style; find references and key influences of his cinematographic approach; and recognize his identification with the typology of poetic cinema, as a reactive model to narrative and cultural cinematographic formulas.

To complete this present work, the conceptualizations of six emblematic figures in cinema were chosen as the dissertation's theoretical foundation: Luis Buñuel, Robert Bresson, Pier Paolo Pasolini, Éric Rohmer, Andrei Tarkovsky and Abbas Kiarostami. Based on their perceptions of film, resemblances are noted, whether consciously or unconsciously referenced by Carlos Reygadas. Characteristics of poetic cinema are analyzed, including how such creators interpreted the use of sounds, editing, scene duration, space, dialogue of characters or models, importance of the creator's ethical values, methods of choosing and developing themes, and technical resources for handling images, among others.

The poetic implications of Carlos Reygadas, a creator focused on stimulating an individual's sensory perception through the proper use of key cinematic tools –using image and sound to create a sense of time– are confirmed through a series of interviews done by the creator following his four films. In these interviews, reoccurring content in

his speech is consistent: symbolism of titles, story ideas, use of non-actors, creative methods, filming process, sound and music, sex and faith, nature, references to film and literature, use of space and time, presence of death and the grotesque, and other technical elements.

Finally, these and other cinematic elements and their variations in the four feature films by this director are discussed, which together validate the affirmation that Carlos Reygadas is one of the most representative creators of poetic cinema in the early twenty-first century throughout the Americas and worldwide.

RESUMEN

El cine del director mexicano Carlos Reygadas es el tema esencial de la presente investigación, que pretende validar las cualidades artísticas de sus cuatro largometrajes: *Japón*, *Batalla en el Cielo*, *Luz Silenciosa* y *Post Tenebras Lux*; definir el estilo creativo del autor, hallar referentes e influencias fundamentales en su concepción filmica, y reconocer su identificación con la tipología de cine poético, como modelo de reacción ante un cine de fórmulas narrativas y culturales utilitarias.

Para la realización del presente trabajo se decidió usar como centro teórico las conceptualizaciones cinematográficas de seis figuras emblemáticas del cine: Luis Buñuel, Robert Bresson, Pier Paolo Pasolini, Éric Rohmer, Andréi Tarkovski y Abbas Kiarostami. Partiendo de sus impresiones alrededor del cine se subrayan las coincidencias, asimiladas y referenciadas consciente o inconscientemente por Carlos Reygadas. Se analizan las características del cine poético a partir del modo en que tales autores concebían el uso de los sonidos, el montaje, la duración de las escenas, el espacio, los diálogos de los personajes o modelos, la trascendencia de los valores éticos del autor, los modos de elegir y desarrollar los temas, los recursos técnicos de la imagen, entre otros.

Las implicaciones de lo poético en Carlos Reygadas, autor enfocado en estimular el pensamiento sensorial del individuo, a través del uso correcto de los instrumentos principales del cine: imagen y sonido creando sensación de tiempo, se testimonian luego

mediante un compendio interesado de entrevistas realizadas al autor a raíz de sus cuatro filmes. Se unifican contenidos recurrentes de su discurso: simbolismos de los títulos, ideas argumentales, uso de no-actores, métodos creativos, rodaje, sonido y música, sexo y fe, naturaleza, referencias en el cine y la literatura, uso del espacio y el tiempo, presencia de la muerte y lo grotesco, y otros elementos técnicos.

Finalmente, se analizan estos y otros componentes filmicos y sus variaciones en los cuatro largometrajes de este director, lo cual constituye una muestra válida para afirmar que Carlos Reygadas es uno de los creadores más representativos del cine poético de principios del siglo XXI en Las Américas y el mundo.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to especially thank my committee chair, Dr. Luiselli, for her insightful guidance and support throughout the course of this research. I want to extend my sincere gratitude to my committee members, Dr. Miller, Dr. Lawo-Sukam, and Dr. Pappas. Thanks also go to my friends and colleagues and the department faculty and staff for making my time at Texas A&M University a great experience.

TABLE OF CONTENTS

	Page
ABSTRACT	ii
RESUMEN	iv
ACKNOWLEDGEMENTS	vi
TABLE OF CONTENTS	vii
CAPÍTULO I INTRODUCCIÓN	1
La materia original del cine.....	1
Antecedentes históricos del cine poético.....	9
CAPÍTULO II EN BUSCA DE UN CINE POÉTICO	20
Luis Buñuel	21
Robert Bresson	24
Pier Paolo Pasolini	32
Éric Rohmer	36
Andréi Tarkovski.....	42
Abbas Kiarostami.....	45
CAPÍTULO III CARACTERÍSTICAS DEL CINE UTILITARIO Y EL CINE DE POESÍA.....	49
El cine utilitario o cultural.....	50
Cine poético, lo poético y la poesía.....	57
Preceptos a evitar en el cine poético	62
Preceptos de uso dudable en el cine poético	66
Preceptos aproximados del cine poético	72
Disposiciones y usos afirmados en el cine poético	78
CAPÍTULO IV REYGADAS VISTO POR REYGADAS.....	81
Japón.....	85
Batalla en el Cielo	91

Luz Silenciosa	99
Post Tenebras Lux	112
CAPÍTULO V REYGADAS: CUATRO FILMES DEL CINE POÉTICO DE LAS	
AMÉRICAS	123
El exilio del espacio	125
El espacio se llena de tiempo	134
Personajes no-actores en espacio y tiempo	140
El argumento como hecho de tiempo	148
Lo grotesco, lo sexual, la muerte, la “pobreza irradiante”	158
CAPÍTULO VI CONCLUSIONES	169
BIBLIOGRAFÍA.....	176

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

La materia original del cine

Las cámaras oscuras, la linterna mágica y otros ingeniosos recursos usados en el siglo XIX, fueron los antecedentes del cine actual. Hacia finales de esa centuria, era posible ya conservar imágenes fijas mediante la fotografía; luego aparecieron variantes de teatros ópticos, semejantes a lo que sería el cinematógrafo. En 1895, en el Grand Café de París, los hermanos Louis y August Lumière muestran imágenes que tomaron de un tren llegando a la estación de Ciotat. La proyección impactó por la sensación de realidad que transmitía la locomotora en movimiento enfilada hacia los espectadores.¹ Ese momento ha sido considerado por investigadores e historiadores el nacimiento del cine.

Poco tiempo después, el ilusionista francés Georges Méliés demostró que era posible no solo reproducir la realidad, sino falsearla mediante el montaje de las escenas. En 1899, en su primer filme, titulado *El caso Dreyfus* (de quince minutos), Méliés proyectaba fotogramas en secuencias rápidas que simulaban movimiento. Le siguieron *Cenicienta* (1900); *Viaje a la luna* (1902) y *Alucinaciones del barón de Münchhausen* (1911).

¹ “Aunque el primer público del cinematógrafo estaba familiarizado con la fotografía e incluso con algunos aparatos y juguetes de ilusión óptica, como la linterna mágica o el zootropo, el invento de los Lumière ofrecía una asombrosa fidelidad al movimiento y a la realidad, tanto así que una de estas secuencias, la célebre llegada del tren, según se ha documentado, causó auténtico pánico entre los espectadores de la función (algunos incluso salieron huyendo), sobre todo en la parte en que una locomotora parece que va a salir de la pantalla y va a precipitarse encima del público”. En http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=43

Progresivamente, los espectadores comenzaron a acercarse a un lenguaje cinematográfico de más complejidad al cual, sin dudas, se integraban muchos otros lenguajes del arte con sus propias leyes de funcionamiento. El cine, que había nacido como expresión documentalista, reflejando realidades cotidianas, iba concretando su desarrollo en el ámbito de la ficción. Muchos directores comprendieron enseguida las potencialidades de este nuevo medio de comunicación para reflejar las angustias, los miedos, esperanzas y fantasías del hombre.

En la segunda década del siglo veinte, el mítico director de cine David Wark Griffith, nacido en Kentucky en 1875, renueva la manera de narrar en sus archirreconocidos filmes *El nacimiento de una nación* (1914) e *Intolerancia* (1915).

Griffith:

dividía el filme en secuencias, mostraba acciones en paralelo, cambiaba el emplazamiento y el ángulo de la cámara, variaba los planos, usaba el *flash-back* o narración de un hecho ya pasado. Pero, sobre todo, Griffith asumió que el montaje era el instrumento expresivo más importante con que contaba el cine; que no servía solo para ordenar secuencias y planos, sino también para emocionar al espectador.²

Como las películas eran silentes,³ la acción o los diálogos aparecían rotulados en medio de las escenas, mientras un pianista seguía musicalmente el espectáculo aportándole una sonoridad concordante con los sucesos. Las salas, espaciosas y bien ambientadas, recibían a un público diverso, cada vez más representado por la alta

² En <http://www.xtec.cat/~xripoll/ecine3.htm>

³ Algunos especialistas llaman a este período: Edad de la pantalla de plata. Ídem.

sociedad. En Francia, a estas proyecciones se les llamaba *Films d'art*, pues en ellas actuaban figuras famosas del teatro versionando obras literarias.

El cine silente llegó muy rápido a América Latina (1896). Las novedades las traían los hermanos fotógrafos franceses Gabriel y Bernard Veyre, representantes de la firma de los Hermanos Lumière, quienes no solo exhibían las películas francesas, sino que también filmaban y proyectaban los primeros cortos propiamente de la región. En 1897, los Veyre filman *Simulacro de incendio*, considerado el primer corto hecho en Cuba;⁴ poco antes habían filmado en México escenas en las que aparecía el entonces presidente del país: general Porfirio Díaz, paseando a caballo en el bosque de Chapultepec, recorriendo el zócalo, entre otras imágenes igualmente notables.⁵

Durante muchos años, diversos empresarios viajaron por países latinoamericanos con el cinematógrafo itinerante. Algunas de las sesiones se complementaban con variedades en vivo en las que participaban bailarinas y cantantes. En esa etapa, la limitada producción de vistas giraba en torno a acontecimientos reales. Ya en 1907, el cine se había consolidado como espectáculo popular en América Latina y el Caribe; se habían multiplicado los salones de exhibición cinematográfica y se establecían talleres o estudios cinematográficos nacionales. El cine silente sería a partir de ese momento tan importante en el continente americano como en Europa.

⁴ En Jorge Luis Sánchez González. *Romper la tensión del arco. Movimiento cubano de cine documental*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2010.

⁵ En <http://www.xtec.cat/~xripoll/ecine3.htm>

En *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, el teórico Gilles Deleuze (1987), relaciona las virtudes del cine mudo:

[...] no cesó de mostrar la civilización, la ciudad, el apartamento, los objetos de uso, de arte o de culto, todos los artefactos posibles. Sin embargo, les comunica una suerte de naturalidad que es como el secreto y la belleza de la imagen muda. Hasta los grandes decorados, en cuanto tales, tienen una naturalidad que les es propia. [...] La imagen visual muestra la estructura de una sociedad, su situación, sus lugares y sus funciones, las actitudes y los roles, las acciones y reacciones de los individuos; en suma, la forma y los contenidos y es verdad que ciñe tan estrechamente los actos del habla que puede hacernos ver las lamentaciones de los pobres o el grito de los sublevados. Ella muestra la condición de un acto del habla, sus consecuencias inmediatas y hasta su fonación. Pero lo que así alcanza es la naturaleza de una sociedad, la física social de las acciones y reacciones, la física misma de la palabra. [...] En síntesis, en el cine mudo en general la imagen muda tenía una materialidad autónoma que la llenaba de sentido.

Tales argumentos permiten comprender los posibles motivos de la resistencia que inicialmente generó el tránsito hacia el cine sonoro, y el por qué muchos intelectuales y artistas tuvieron la impresión de que el adelanto tecnológico representaba, paradójicamente, un retroceso en relación con la repercusión de la imagen en el espectador.

Siguiendo este razonamiento, habría que aceptar que dicha ruptura implicaría el abandono o desplazamiento de una forma de hacer cine que prestaba más atención a los detalles, y cuyo lenguaje poético resultaba atractivo. Destacan en este panorama los nombres de Serguéi Eisenstein, Buster Keaton, Man Ray, Fritz Lang, Cecil B. DeMille, Charles Chaplin, Friedrich W. Murnau, Vertov, Jean Epstein, entre otros.

En consecuencia (y se habla aquí a partir de la lógica antes planteada), la imagen sonora⁶ podría representar no solo eliminar el encanto poético de la imagen silenciosa (la “materialidad autónoma”, citando a Deleuze (1987), que la llenaba de sentido) sino que, al explorar en un filme todos los significados y manifestaciones de la palabra y del sonido, podríamos decir que convertía al cine en una entidad *prosaica*.

Guionistas, escritores, dramaturgos, músicos y directores trabajarían a partir de ahora en función de una historia llena de palabras y sonidos, desarrollando tramas a las que integrarían mejor y más conscientemente los valores culturales. Sin embargo, en la obra citada, Deleuze se ocupa de precisar –más allá de lo puramente tecnológico– las ganancias de este paso, precisando las posibilidades del que llamaría cine moderno (en tanto que identifica modernidad con sonido). Conviene destacar aquí algunas de esas precisiones descritas por Deleuze (1987):

[...] la legibilidad de la imagen visual, el deber de leer la imagen, ya no remite a un elemento específico, como en el cine mudo, ni a un efecto global del acto del habla sobre la imagen vista, como en el primer estadio del sonoro. El acto del habla ha pasado a otra parte y ha adquirido su autonomía, y por eso la imagen visual descubre por su cuenta una arqueología o una estratigrafía, es decir, una lectura que la concierne íntegramente, y que solo la concierne a ella. Así pues, la estética de la imagen visual obtiene una nueva propiedad: sus cualidades pictóricas o esculturales dependen de una potencia geológica, tectónica, como en los peñascos de Cézanne.

[...] En el cine moderno, la imagen visual adquiere una nueva estética: deviene legible por su cuenta, tomando una potencia que no existía ordinariamente en el cine mudo [...].

[...] ¿Qué aparece con el cine sonoro? El acto del habla ya no remite a la segunda función del ojo, ya no es un acto leído, sino oído. Se hace directo, y

⁶ “La llegada del cine sonoro supuso el despegue de la industria de Hollywood como hegemonía mundial. A partir de este momento se convertiría en la referencia para todos los profesionales del cine. Actores, directores o productores iniciados en sus países de origen tendrían como destino la industria de Hollywood”. En <http://www.duiops.net/cine/transicion-cine-al-mundo-sonoro.html>

recupera los rasgos distintivos del discurso que se encontraban alterados en el cine mudo o en el escrito.

Retomar, en la etapa del cine sonoro, algunas de las herramientas del cine mudo para presentar la imagen se convertiría, pues, en un modo de tributar al arte como fin y principio.

En los años 20 la llamada fábrica de los sueños había dejado de ser el espectáculo masivo de feria en que se convirtió después de su descubrimiento. Ya entonces el cine poseía categoría de arte, y los intelectuales y artistas de todo el mundo valoraban las oportunidades que ofrecía este medio para multiplicar la recepción de la obra y dialogar con el espectador. Explica Deleuze (1987):

Es probable entonces que el cine sonoro modifique la imagen visual: en cuanto oído, hace ver en ella algo que no aparecía libremente en el cine mudo. Se diría que la imagen visual está desnaturalizada. Se impregna en efecto de todo un ámbito que podríamos llamar de las interacciones humanas, que se distinguen a la vez de las estructuras previas y de las acciones o reacciones consiguientes. Es cierto que las interacciones se mezclan íntimamente con las estructuras, acciones y reacciones. Pero estas son condiciones o consecuencias del acto del habla, mientras que aquellas son el correlato del acto, y no se dejan ver más que en él, a través de él [...].

Bajo la inspiración de la poesía, como género de sentido liberador, las vanguardias del siglo XX impusieron rupturas en todas las expresiones del arte. En esas primeras décadas, una corriente que propugnaba el valor creativo del impulso vital (el surrealismo),⁷ halló en el cine la forma más íntegra de manifestarse.⁸ El cine

⁷ André Breton (1924) especificaba en su manifiesto que el surrealismo era: “Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”. La producción surrealista se caracterizó por una vocación libertaria sin límites y la exaltación de los procesos oníricos, del humor corrosivo y de la pasión erótica, concebidos

representaba para los surrealistas –cuyo método de expresión era el automatismo– la posibilidad de compartir imágenes sin la intervención censora de la conciencia.

En 1929, el nombre del cineasta Luis Buñuel adquiere notoriedad. Fue el primero en fracturar la tradición del cine narrativo. Ese indispensable punto de partida del nuevo camino de definiciones del cine fue marcado con el estreno de una pieza (muda) que se considera todavía hoy entre los mejores exponentes del cine poético de todos los tiempos: *Un perro andaluz*.⁹

Con *Un perro andaluz*, Buñuel¹⁰ deshizo la tradición lineal cinematográfica (ya el resto de las artes lo había hecho y continuaba haciéndolo en la pintura, arquitectura, literatura, escultura, etc.). El cine circular de Buñuel, mostraba una coherencia interna que abriría las puertas a la futura poética de diferentes generaciones de cineastas, desde entonces hasta nuestros días, entre quienes pueden mencionarse a David Lynch, Bela Tarr, Jim Jarmusch, Alejandro Jodorowsky, Glauber Rocha, Carlos Reygadas.

como armas de lucha contra la tradición cultural burguesa. Las ideas del grupo se expresaron a través de técnicas literarias, como la “escritura automática, las provocaciones pictóricas y las ruidosas tomas de posición públicas”.

⁸ El cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea (1982) considera que, a pesar de las incursiones de las vanguardias europeas, lo verdaderamente decisivo para aceptar oficialmente el cambio fue el cine soviético “[...] había nacido no solo un nuevo lenguaje, sino también un nuevo arte [...] Ese primer momento del cine soviético dejó huellas profundas en todo el cine que vino después y todavía hoy el cine más moderno sigue bebiendo de sus fuentes y nutriéndose de sus búsquedas y hallazgos teóricos, que no han sido aún desarrollados plenamente”.

⁹ El primer título del filme fue *El marista de la ballesta*. Al final, por razones que serán comentadas en más detalle en la nota 14, Buñuel decidió llamarlo *Un perro andaluz*. Dura 16 minutos. Blanco y negro. En 1960 se le añadió una banda sonora supervisada por Luis Buñuel, que incluyó piezas de Richard Wagner y dos tangos argentinos. En “El cine poético en el siglo XXI: Silencios, imágenes y lentitud en la película uruguaya *Whisky*”, en *Cartaphilus* (revista de investigación y crítica estética), no. 2, 2007.

¹⁰ Buñuel y Dalí se afiliaron al movimiento en 1930. En *Cartaphilus*, ob. cit.

Ha contado Buñuel que escribió el guion del mencionado cortometraje junto a Salvador Dalí,¹¹ en tan solo una semana; ambos trabajaron en su hechura experimentando la escritura automática de vocación surrealista.¹² No calcularían ellos entonces que, con dicho guión, estaban re-significando y revolucionando los signos y derroteros del cine.

La representación filmica de la escritura de estos creadores,¹³ estaba condicionada por el reflejo de los temas de una poética vinculada a la Generación del 27

¹¹ “Buñuel contó a Dalí un sueño sobre la luna llena dividida por una nube, como una hoja de afeitar cortando un ojo, Dalí contestó: ‘Yo he soñado que no dejaban de brotar hormigas de mi mano’”. En *Cartaphilus*, ob. cit. La propuesta, según esta fuente, era: abrir los ojos ante una nueva realidad.

¹² “Quizá el primer gran artista que rompe con los moldes de la tradición del cine narrativo sea Luis Buñuel. Con él se hace patente aquella distinción que hasta aquel entonces había solo sido vislumbrada entre –por un lado– el cine narrativo, basado en la reproducción en la gran pantalla de historias ya contadas en novelas u obras teatrales y –por el otro– el cine poético. Sin duda, Buñuel –que descubre el cine en los años 20 en París– anticipa en sus escritos y en sus obras cinematográficas los versos surrealistas de Federico García Lorca o Rafael Alberti: de hecho, *Un chien andalou* fue, antes que un film, una composición literaria que nunca llegó a ser publicada. La película no solo desata en el gran maestro del surrealismo francés, André Breton, la euforia de encontrarse por primera vez frente a una obra cinematográfica surrealista, sino que presenta el despliegue de las inquietudes de comienzos del siglo, en particular la frecuente contraposición entre Eros y Thanatos. En *Cartaphilus*, ob. cit.

¹³ Se dice que la referencia al perro andaluz constituye un ataque al poeta español Federico García Lorca, con quien los artistas habían compartido estancia en la famosa Residencia estudiantil de Madrid; y que la escena de los burros fue un ataque directo al poeta español Juan Ramón Jiménez. En respuesta a *Un perro andaluz*, Lorca escribiría su *Viaje a la Luna*, entre finales del 1929 y comienzos del 1930. “[...] el manuscrito desaparece durante décadas y solo se redescubre setenta años más tarde, en 1989, en la casa de la viuda del pintor y cineasta mexicano Emilio Amero, gran amigo del poeta granadino. [...] Un elemento presente en el guión de Lorca que confirmaría la tesis de la referencia a Buñuel es la imagen de la luna, la cual aparece cortada por unas nubes que pasan por delante de ella y que –desde la perspectiva del espectador– parecen reproducir un corte, el mismo corte de ojo con el cual se abre la película del dúo Buñuel/Dalí. [...] durante la vida del poeta no se puede llevar nunca a la pantalla la adaptación cinematográfica. [...] en 1998, con ocasión del centenario del nacimiento del poeta, el director de cine Frederic Amat, también escenógrafo y artista plástico, consigue realizar un film a partir del guión de Lorca: si bien este era vanguardista, su recuperación en los años noventa hace que el film presente claros rasgos de posmodernidad; el director muestra una lectura fiel al guión añadiendo al mismo tiempo una interpretación personal, como por ejemplo en el caso de los bigotes ‘dalinianos’ que aparecen en una secuencia del film. La dificultad de adaptación para Amat depende de que el guión no se presta a un tratamiento cinematográfico moderno, convencional, porque no tiene ni fuerza narrativa ni dramática: Lorca pensó la obra como un poema visual, hecho de imágenes con valor metafórico. Por eso, era

a la que pertenecían y cuya estética buscaba una voluntad de renovación, la ruptura con el academicismo, la independencia creativa (sin ataduras a nada ni a nadie), la violencia como símbolo impetuoso, la manifestación del deseo sexual y el ataque a sus tabúes y sentimientos reprimidos, la muerte (recordar la escena del corte del globo ocular), esencias emparentadas también con la tendencia surrealista hacia la que entonces Buñuel y Dalí mostraban simpatía y en la que pronto se enrolarían.

A la par de esta corriente, continuaba desarrollándose un cine diverso: el de historias previsibles, fáciles, puramente comerciales; el dirigido a transmitir mensajes ideológicos de los estratos de poder; y el cine social o de denuncia, formador de opiniones en las mayorías.

Antecedentes históricos del cine poético

Centrar el presente trabajo en las claves del cine poético, no significa negar el valor del resto de los modos creativos ni es pretensión alguna establecer la hegemonía o el valor supremo del género filmico aquí estudiado. Esta investigación es respetuosa con toda forma de cine que no demerita el apellido *artístico*, de acuerdo con los valores éticos y estéticos que pueden, según la pericia de sus creadores, transmitir al espectador.

necesario que el director que llevase a la pantalla el guión captara el encuentro entre campos poemáticos y visuales, para que a la vez leyera el poema y lo hiciera visible en imágenes. Antes del redescubrimiento del manuscrito, el texto se publicó en lengua inglesa en el año 1964 [...] La película de Amat sigue una línea estética posmoderna: toma citas directas, explícitas, de films anteriores que se remontan a la etapa vanguardista, en un intento de guardar el mensaje poético contenido en cada línea del texto de Lorca. Es el caso de las secuencias que muestran la chimenea, tema frecuente en las películas de Man Ray, y la escena de las montañas rusas, mismas que aparecen en *Entr'acte*, de Clair. En *Cartaphilus*, ob. cit.

Muchos filmes culturales de atractiva factura se consideran piezas experimentales por el acierto de sus recursos técnicos; otros son portadores de un lenguaje de intención poética. La diferencia entre ambos estilos la establece la presencia de implícitos y condicionados propósitos ideológicos, en cuyo caso es previsible que los filmes que privilegian aspectos técnicos carezcan de la libertad de la cual hacen gala los defensores y autores del cine poético.

Las vanguardias europeas (francesa, alemana y soviética, principalmente) –en contraposición con la tendencia al espectáculo que desde un principio mostró Hollywood–, se caracterizaron por la experimentación formal en el lenguaje cinematográfico, tratando de clamar para el cine el estatus de arte. Nacerían así movimientos trascendentes que, bajo la égida de intelectuales que pretendían rescatar el lenguaje autónomo y la libertad expresiva del cine por encima de toda exigencia comercial y política, asumirían el reto creativo, muchas veces con gran economía de recursos.

El neorrealismo italiano, con filmes rodados en escenarios naturales y actores no profesionales, estableció una fusión entre el documental y la ficción para mostrar problemas de la sociedad. Se inició con *Roma, ciudad abierta* (1945), de Roberto Rossellini; Vittorio de Sica (*Ladrón de bicicletas*, 1948); Luchino Visconti (*Rocco y sus hermanos*), y Giuseppe de Santis (*Arroz amargo*, 1949). La tradición neorrealista de corte más poético se centró en autores como Pier Paolo Pasolini con *El evangelio según*

San Mateo (1964), y Federico Fellini con *La dolce vita*, (1960), y *Ocho y medio* (1963).¹⁴

En Francia, la *Nueva ola*¹⁵ proclamaba el acercamiento espontáneo de los directores a los temas tratados, en particular: cámara en movimiento, en mano y lista para filmar en las calles, a través de las ventanas de los autos y en casas reales. Los nombres principales de este movimiento fueron: Claude Chabrol: *El bello Sergio* (1958) y *Los primos* (1959); Jean-Luc Goddard: *Sin aliento* (1960) y *Vivir su vida* (1962); Francois Truffaut: *Los 400 golpes* (1959) y *Disparen contra el pianista* (1960); Jacques Rivette: *París nos pertenece* (1961) y *El amor loco* (1968); Éric Rohmer: *La coleccionista* (1967) y *Mi noche con Maud* (1969); Alain Resnais: *Hiroshima mi amor* (1959) y *El año pasado en Marienbad* (1961); Louis Malle: *Los amantes* (1958) y *El fuego fatuo* (1963). Especialmente sobresalió Robert Bresson con *Un condenado a muerte se escapa* (1956) y *Pickpocket* (1959).

En Gran Bretaña, el *Free cinema*¹⁶ seguía, hasta cierto punto, la línea documental del neorrealismo italiano: rodaje con recursos mínimos, al margen de los estudios y

¹⁴ “Estas características fueron concebidas y diseñadas por colaboradores antifascistas de la revista *Cinema*, no solo hostiles al régimen sino al margen de los estudios mismos, buscando su resurgimiento tras el agobio y represión de veinte años de fascismo. Se trataba de crear un cine italiano realista, popular y nacional. Puesto que Italia salía de la guerra y su situación era muy precaria se necesitaba hacer un cine barato de acuerdo con las condiciones generales del país y que lo mostrara sin los afeites y ornamentos con que el cine oficial lo había mitificado”. En <http://universumcinematografo.weebly.com/diferentes-corrientes-cinematograacuteficas.html>

¹⁵ Representada por *Cahiers du Cinéma*, revista defensora de algunas teorías que definen el cine poético como, por ejemplo, el carácter peculiar que aporta el uso de actores no profesionales y que el verdadero autor de cine es solamente el director. Éric Rohmer fue uno de sus directivos.

¹⁶ Estimulado por los planteamientos críticos que hiciera Penélope Houston: “El país sin descubrir”, en *Sight and Sound*, 1955.

usando el jazz para las bandas sonoras, obras dirigidas a los menos favorecidos de la sociedad. Los primeros títulos serán *Together*, de Lorenza Mazetti; *O Dreamland*, de Lindsay Anderson y *Momma don't allow*, de Karel Reisz y Tony Richardson, presentados conjuntamente en el Instituto Británico del Cine (febrero de 1956), junto al Manifiesto de los Jóvenes Airados: actores de teatro que, bajo la dirección de John Osborne, fundan la productora independiente Woodfall Film.¹⁷

En los años 50, el cine norteamericano reporta cambios en manos de directores formados en la televisión quienes generan guiones a partir de historias de la cotidianidad: Stanley Kramer, Robert Altman, Sydney Lumet, Martin Ritt, John Frankenheimer. Por su parte, el llamado New American Cinema, vertiente neoyorkina, con influencia de los nuevos cines europeos, se erige como alternativa vanguardista ante Hollywood, representado por Maya Deren, John Cassavetes y Andy Warhol. Era el antecedente del llamado cine independiente, alejado del *glamour* y cuyas referencias incluyen a Jim Jarmusch (*Extraños en el paraíso*); Spike Lee (*Nola Darling*); los hermanos Cohen (*Sangre fácil*); Alex Cox (*Repo man*), y Steven Soderbergh (*Sexo, mentiras y cintas de vídeo*). Abogaban por el control del presupuesto y la distribución de la obra, para lograr un cine “que choca frontalmente con el sueño del ideal americano”, donde los personajes son pobres “a la sombra de una sociedad que es incapaz de entender sus conflictos vitales”¹⁸.

¹⁷ Los nuevos realizadores se dan a conocer en la revista *Sequence*. En sus obras reflejan la tristeza de la vida urbana, el aislamiento del ser humano y demandan un cine independiente.

¹⁸ En <https://cinecam.wordpress.com/historia-del-cine/cine-independiente-americano/>

En Alemania, en 1962, un grupo de cineastas jóvenes se nuclea en el movimiento que llamaron *Nuevo cine alemán*. Firman el Manifiesto de Oberhausen, donde hacían constar que compartían un punto de vista crítico sobre la sociedad y rechazaban el complaciente materialismo burgués.

Algunos investigadores afirman que el *Nuevo cine alemán* es el más conceptual de todos los movimientos del cine europeo (en originalidad temática, técnicamente y en efectos visuales). Entre los directores deben mencionarse: Alexander Kluge: *Adiós al ayer* (1965-66) y *Los artistas del circo perplejos* (1967); Volker Schlöndorff: *Nido de escorpiones* (1965) y *El tambor de hojalata* (1978-79); Rainer Werner Fassbinder: *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant* (1972) y *El matrimonio de María Braun* (1978); Werner Herzog:¹⁹ *Fata Morgana* (1968-70) y *También los enanos comenzaron desde pequeños* (1969-70); y, por último, Wim Wenders con *Alicia en las ciudades* (1973) y *Las alas del deseo* (1987).

En Brasil surge *Cinema Novo*, verdadera revolución del cine latinoamericano. Planteaba el director brasileño Glauber Rocha (1965) que esta corriente filmica pretendía radicalizar el arte de la época, con una cámara en la mano y una idea en la cabeza”. Entre sus representantes sobresalen, además de Rocha: Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade.

¹⁹ Este autor es una de las referencias reconocidas por Carlos Reygadas. Ver capítulo V.

En su histórico documento *La estética del hambre*,²⁰ Rocha (1965) ofrece las claves de la producción de este movimiento:

De *Amanda* hasta *Vidas Secas*, el Cinema Novo narró, describió, poetizó, discursó, analizó. Excitó los temas del hambre: personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras; fue esta galería de hambrientos que identificó al Cinema Novo con el miserabilismo tan condenado por el Gobierno, por la crítica al servicio de los intereses antinacionales, por los productores y por el público, este último sin soportar las imágenes de la propia miseria.

Y más que hablar del Cinema Novo, el cine brasileño o el continente americano, Rocha (1965) concluye definiendo una estética válida para la comunidad de cineastas del mundo:

Donde haya un cineasta dispuesto a filmar la verdad y a enfrentar los padrones hipócritas y policialescos de la censura, ahí habrá un germen vivo del Cinema Novo. Donde haya un cineasta dispuesto a enfrentar el comercialismo, la explotación, la pornografía, el tecnicismo, ahí habrá un germen del Cinema Novo. Donde haya un cineasta de cualquier edad, de cualquier procedencia, pronto a poner su cine y su profesión al servicio de las causas importantes de su tiempo, ahí habrá un germen del Cinema Novo.

En su texto *Por un cine imperfecto*, el director cubano Julio García Espinosa (1970) se pregunta: “¿Que las obras realizadas en el subdesarrollo obtengan un reconocimiento de tal naturaleza no beneficia al arte y a nuestros pueblos?”. Y, apoyando el discurso de Glauber Rocha, Espinosa (1970) explica que:

Una nueva poética para el cine será, ante todo y sobre todo, una poética “interesada”, un arte “interesado”, un cine consciente y resueltamente “interesado”, es decir, un cine imperfecto. [...] El cine imperfecto entendemos que exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas. Es decir, lo contrario

²⁰ Tesis del realizador presentada durante las discusiones en torno al Cinema Novo, en ocasión de la retrospectiva realizada en la Reseña del Cine Latinoamericano, en Génova, enero de 1965.

a un cine que se dedique fundamentalmente a celebrar los resultados. Lo contrario a un cine autosuficiente y contemplativo. Lo contrario a un cine que ilustra bellamente las ideas o conceptos que ya poseemos. (La actitud narcisista no tiene nada que ver con los que luchan). Mostrar un proceso no es precisamente analizarlo. [...] Mostrar el proceso de un problema es someterlo a juicio sin emitir el fallo. [...]

Con directores y artistas jóvenes, como Paul Leduc (*Frida, naturaleza viva*); José Luis García Agraz (*Nocaut*); Jaime Humberto Hermosillo (*Doña Herlinda y su hijo*); Felipe Cazals (*Los motivos de Luz*); Alberto Cortés (*Amor a la vuelta de la esquina y Los confines*), el *Nuevo Cine Mexicano* toma un nuevo rumbo hacia finales de los años 80.

Una década más tarde, los medios de comunicación internacionales confirman el lugar especial que ocupa el cine mexicano en las secciones competitivas y en las muestras en el extranjero, con reconocimientos a figuras como: Jorge Fons, Alfonso Arau, Luis Carlos Carrera, María Novaro, Alfonso Cuarón, Dana Rotberg, Francisco Athié, Gabriel Retes, Marisa Sistach, Guillermo del Toro, Arturo Ripstein. Ya para entonces el cineasta chileno Alejandro Jodorowsky había dejado su impronta (incluyendo discípulos) en la producción de esos años en México, aunque había sido obligado a abandonar dicho país en 1977 por presiones de tipo político.²¹

Resulta entonces evidente, como lo demuestra el panorama antes trazado, que en las Américas hay un lenguaje cinematográfico legítimo y existen tantas tendencias y

²¹ “Deudor del *Movimiento Pánico*, que él mismo creó en París en 1962, sus películas –*Fando y Lis*, *El topo*, *The Holy Mountain* o *Santa sangre*– son ejemplos notables de cine simbólico, poético y vanguardista, influido por el Surrealismo y la contracultura, por Cocteau, Buñuel, Fellini o Tod Browning”. En “Cine para leer” <http://www.cineparaleer.com/libros/item/1175-alejandro-jodorowsky> (reproducción de la introducción del libro de Diego Moldes *Alejandro Jodorowsky*. Cátedra: Madrid, 2012.)

variantes narrativas como en el resto del mundo. Al interior de esas diversas escuelas subyace una tipología muy peculiar en su conceptualización que las emparenta a todas: el cine poético.

El acercamiento al cine poético es el tema esencial de la presente investigación, que se ha centrado, particularmente, en un autor mexicano: Carlos Reygadas (Ciudad de México, 1971), quien emergió al escenario cinematográfico a finales del siglo xx con el cortometraje *Maxhumain* (Bélgica, 1999/10 min), y que en el año 2000 fundó su propia productora independiente (NoDream Cinema) y filmó su ópera prima, *Japón*.

Para la realización del presente ensayo se decidió partir de las conceptualizaciones, todas cargadas de una gran sabiduría práctica, hechas públicas por importantes realizadores cuyas producciones (que pasaron a convertirse en clásicos del cine de autor por tratarse de propuestas innovadoras,) se enmarcan dentro de la tipología definida como *cine poético*.

Asume entonces esta investigación un estilo minimalista dado en su empeño de evitar atiborrar de información al lector. Por ese motivo se soslayan, conscientemente, el discurso de investigadores históricos, críticos o teóricos. Más bien se ha querido aquí restringir el marco teórico para, en su lugar, citar fundamentalmente criterios de seis figuras verdaderamente emblemáticas del cine con el objetivo de potenciar así el conocimiento fílmico nacido del ejercicio de la práctica cinematográfica: Luis Buñuel, Robert Bresson, Pier Paolo Pasolini, Éric Rohmer, Andréi Tarkovski y Abbas Kiarostami.

En el capítulo II se citan conocidos e indispensables documentos para la

comprensión del cine poético: *El cine, como instrumento de poesía* de Luis Buñuel; *Notas sobre el cinematógrafo*, de Robert Bresson; la ya clásica polémica entre Pasolini y Rohmer *Cine de poesía contra cine de prosa*; de Andréi Tarkovski: *Esculpir el tiempo*; y de Abbas Kiarostami: *Obreros trabajando. Lecciones cinematográficas*. De todos ellos se obtienen apuntes que sustentarán la conceptualización de la manifestación creativa denominada *cine poético*.

Como parte del procedimiento selectivo de los mencionados textos, se subrayan las coincidencias entre estos realizadores que han sido asimilados y referenciados consciente o inconscientemente por los creadores posteriores representantes del cine poético y, en especial, por el autor en quien está centrada esta investigación: Carlos Reygadas.

El cine poético –como modelo de reacción ante el *Star System* y sus abrumadoras fórmulas narrativas y culturales utilitarias que se multiplican por razones de índole económica y políticas–, enfocado a estimular el pensamiento sensorial del individuo, es la clave del presente trabajo, en este caso mediante el análisis de cuatro de los filmes más importantes de Reygadas: *Japón*, *Batalla en el Cielo*, *Luz Silenciosa* y *Post Tenebras Lux*.

En el capítulo III, el examen se dedica a las diferentes conceptualizaciones del cine a partir de sus calidades narrativa y/o poética. Se analizan también las características del cine cultural en contraposición con las que sustenta la tipología del presente estudio: el cine poético.

La exposición de estas singularidades del cine poético como: el modo en que los autores se valen de los sonidos, prevén el montaje, la duración de las escenas, el uso del espacio, del tiempo, de los diálogos, de los modelos o no-actores, su relación con la intencionalidad, el valor ético del autor, la elección de los temas y los recursos técnicos de la imagen, entre otras, permitirán confirmar el lugar que ocupa Carlos Reygadas dentro del cine poético de las Américas.

Las implicaciones de lo poético es un apartado que, en el capítulo III, funciona como antesala para presentar en el capítulo IV al autor Carlos Reygadas, mediante un compendio interesado de entrevistas publicadas a raíz de la salida de sus cuatro filmes citados. Para ello se elaboró una ficha técnica analítica que unifica en cada uno de estos filmes los contenidos informativos y valorativos determinados;²² que son, a saber: Simbolismo del título / Idea argumental / Personajes / No-actores / Método / Rodaje, Sonido, música / Sexo y fe / Naturaleza / Cine y literatura / Espacio y tiempo / La muerte / Elementos técnicos / Referencias.

En el capítulo V, para cuya elaboración fue indispensable la documentación aportada en los capítulos precedentes, quedaron establecidos los recursos poéticos usados por Reygadas. En este caso, se fue analizando (con intención cronológica) cada filme a partir de los siguientes subtítulos: El exilio del espacio / El espacio se llena de tiempo / El modelo en espacio y tiempo / El argumento es el hecho de tiempo / Lo grotesco, lo sexual, la muerte, la “pobreza irradiante”.

²² Los temas que por razones obvias no se ajustaron a un filme fueron descartados, y otros que se manifestaron de manera distinta en un filme fueron reorganizados o fundidos en un mismo enunciado.

La hipótesis planteada para este trabajo consiste en demostrar, en esencia, que el realizador mexicano produce cine poético a partir de una mirada personal a los conflictos de su tiempo, fuera de toda intencionalidad ideológica; una mirada que ha sido conformada mediante la asimilación crítica de las experiencias de sus antecesores poéticos y cuya estética evade todo planteamiento comercial o utilitario. A partir de los argumentos que aquí se expondrán a lo largo de cinco capítulos, será posible asegurar que el nombre de Carlos Reygadas debe considerarse entre los creadores más representativos del cine poético en Las Américas en las primeras décadas del siglo XXI.

CAPÍTULO II

EN BUSCA DE UN CINE POÉTICO

*Pensar el cine permite alcanzar dos tareas
fundamentales para la filosofía, activar el
pensamiento y reconectarlo con la experiencia.*

GILLES DELEUZE (1987)

A pesar de que podamos referirnos a todas las experiencias humanas como signos, casi siempre hablamos de signos ante experiencias que cumplen determinadas condiciones básicas. A saber:

- 1) cuando comunican a través de un sistema de lenguaje,
- 2) cuando pueden ser interpretadas a partir de conocimientos anteriores y combinadas con significados posibles,
- 3) cuando son valores que forman parte de lo que llamamos Cultura.²³

La obra cinematográfica es una construcción cultural de signos universales. Su finalidad no es, sin embargo, la estructura del signo ante determinada experiencia que habrá de ser narrada visualmente, sino la percepción que esa obra genere en el público. Para ello, importa percibir críticamente el modo en que esos signos son elegidos y usados por un director con la intención de que sean consumidos por los espectadores y

²³ Al hablar de Cultura nos referimos al conjunto de formas y expresiones de una sociedad determinada: costumbres, creencias, ideas, prácticas comunes, reglas, normas, códigos, vestimenta, religión, rituales y maneras de ser predominantes.

establezcan en ellos una profunda repercusión que trascienda el mero entretenimiento o la simple emotividad. Buscar esa trascendencia de percepción es justamente lo que define el concepto de *cine poético*.

A lo largo del siglo XX, prestigiosos realizadores²⁴ han expresado puntos de vista que diversifican y enriquecen el concepto *cine poético*. En este capítulo se sintetizan aquellos criterios cuya vigencia y aportes forman un apreciable sistema, válido incluso a la luz de una nueva centuria, aun cuando las transformaciones tecnológicas que han venido introduciéndose en la industria cinematográfica continúan desarrollándose de modo acelerado.

Luis Buñuel²⁵

En su conferencia *El cine, como instrumento de poesía*,²⁶ Luis Buñuel (1982) relaciona el uso de la *poesía* “con todo lo que esta palabra pueda contener de sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente, de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea”.

²⁴ Para decidir el orden de aparición de los realizadores, se eligió el criterio cronológico según año de nacimiento excepto en el dueto Pasolini-Rohmer, citados de acuerdo con la participación en la polémica referenciada.

²⁵ Luis Buñuel (Calanda, 1900-Ciudad de México, 1983) Director de cine español cuya filmografía incluye: *Viridiana* (1961), *El ángel exterminador* (1962), *Tristana* (1970), *El discreto encanto de la burguesía* (1972, ganadora del premio Oscar de Hollywood a la mejor película extranjera), *El fantasma de la libertad* (1974), y *Ese oscuro objeto del deseo* (1977).

²⁶ Todas las citas de este apartado corresponden a *El cine, como instrumento de poesía*, conferencia de Luis Buñuel para un panel en la Universidad Autónoma de México, 1958, en *Obra Literaria*, Ediciones de Heraldo Aragón, Zaragoza 1982.
En: <http://blog.pucp.edu.pe/blog/manuelpiqueras/2008/11/14/el-cine-como-instrumento-de-poesia/> y en: www.avempace.com/.../TEXTOS+DE+LUIS+BUÑUEL.pdf.

Buñuel (1982) describe la circunstancia que implica la visualización de un filme: el espectador se somete voluntariamente a un mundo especial, aislado en la oscuridad, en silencio, atento a un fragmento de sucesos, en un “hábitat psíquico” cuyo poder puede encantar pero también destruir si lo que recibe este resulta una “burda experiencia embrutecedora”. Buñuel (1982) reconoce que, en cualquier tipo de obra cinematográfica, incluso en la más mediocre de todas, brota la poesía en fracciones de segundos; la poesía pugna “por salir a la superficie y manifestarse”. En este discernimiento teórico, que parte de la práctica exitosa de la obra propia, Buñuel (1982) alerta de los peligros latentes que subyacen en el estímulo de las capacidades sensoriales del espectador quien “en virtud de esa clase o de esa especie de inhibición hipnogógica, pierde un porcentaje elevado de sus facultades intelectivas”.

Sin embargo, más allá de los inconvenientes que enumera y cuya embestida, hasta cierto punto, ocasiona que se ponga en duda el compromiso de Buñuel (1982) con el cine y con la poesía, su definición es esencial:

El cine es [...] el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre o, mejor aún, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño. [...] El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra por sus raíces, la poesía, sin embargo, casi nunca se le emplea para esos fines.

Uno de los aspectos que Buñuel (1982) echa de menos (él afirma que falta, por lo general, en las películas y es un elemento que se subraya en el presente estudio), es la idea del *misterio* como “elemento esencial en toda obra de arte”. Prosiguiendo su crítica, Buñuel (1982) agrega con su característica ironía que: “Ya tienen buen cuidado autores,

directores y productores de no turbar nuestra tranquilidad abriendo la ventana maravillosa de la pantalla al mundo libertador de la poesía”. Explica Buñuel (1982) que esos autores y directores eligen, sobre todo, aquellos temas que ayudan a evadir los rigores de la vida ordinaria y añade que, por supuesto, se trata de una práctica bien vista por los diferentes estratos de poder en la sociedad. Razona entonces que el buen cine no puede buscarse en las grandes producciones o en aquellas que, de modo sospechoso, son muy aplaudidas por la crítica, consensuadas por la masa y, en general, centradas en conflictos de finales triviales, aceptados de antemano, esperados y estimulados porque el poder los considera moralmente edificantes. Siendo este el dilema, el consagrado director español deja bien delimitada la función del cine como instrumento de poder.

Explica Buñuel (1982) (inspeccionando el asunto desde *la otra cara de la moneda*) que el cine se convierte en “un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre”. Más adelante, aporta devastadores criterios sobre el neorrealismo, una de las más conocidas tendencias del cine, objetando que en esas obras existe una ausencia de lo que denomina *el misterio*. Dice Buñuel (1982):

Sus filmes presentan ante los ojos del espectador trozos de la vida real, con personajes tomados de la calle e incluso con edificios e interiores auténticos. Salvo excepciones, y cito especialmente *Ladrón de bicicletas*, no ha hecho nada el neorrealismo para que resalte en sus filmes lo que es propio del cine, quiero decir, *el misterio y lo fantástico*.²⁷ ¿De qué nos sirve todo ese ropaje de vista si las situaciones, los móviles que animan a los personajes, sus reacciones, los argumentos mismos están calcados de la literatura más sentimental y conformista? La única aportación interesante que nos ha traído, no el neorrealismo, sino Zavattini personalmente, es la elevación al rango de categoría dramática del acto anodino.

²⁷ El subrayado es mío.

Finalmente, Buñuel (1982) remata su descontento con el neorrealismo ofreciendo una razón que (puede inferirse) él mismo aplicaba hacia todo cine que resultara distante de sus preferencias: “La realidad neorrealista es incompleta, oficial; sobre todo razonable”. Buñuel (1982) retoma *el misterio* como el elemento más próximo (o el más similar) al significado de *lo poético*: “...pero la poesía, *el misterio*, lo que completa y amplía la realidad tangente, falta en absoluto en sus producciones”²⁸.

Buñuel siente la falta de una visión que avive emociones intensas no ceñidas únicamente al mundo inconsciente del sueño. Su idea del cine poético podría interpretarse también, de alguna forma, como una declaración de principios filosóficos subordinados al quehacer del movimiento surrealista del cual formó parte, pero debe considerarse que, aunque indudablemente marcada por el quehacer de ese grupo del cual después se desvincularía, su perspectiva es muy original e independiente, por tratarse de la visión de un genio del arte.

Robert Bresson²⁹

Cuando Bresson³⁰ (1997) se refiere a la necesidad del cine de encontrar su momento artístico “a través de la inmovilidad y el silencio”, no hace una propuesta que

²⁸ El subrayado es mío.

²⁹ Robert Bresson (Francia, 1901-1999), hacia el final de su etapa como director de cine, en 1975, publicó el libro *Notes sur le cinématographe* (Notas sobre el cinematógrafo). En 1995, la totalidad de su obra, fue distinguida por la Académie française du cinéma con el Premio “René Clair”. En 2014, Mylène Bresson publicó una importante recopilación de entrevistas: *Bresson por Bresson...*, traducidas al español en 2015. Su filmografía más destacada incluye: *Les Affaires publiques* (cortometraje, 1934), *Los ángeles del pecado* (1943), *Las damas del bosque de Bolonia* (1945), *Diario de un cura rural* (1950), *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956), *Pickpocket* (1959), *El proceso de Juana de Arco* (1962), *Al azar de Baltasar* (1966), *Mouchette* (1967), *Una mujer dulce* (1969), *Cuatro noches de un soñador* (1971), *Lancelot du Lac* (1974), *El diablo probablemente* (1977), *El dinero* (1983).

deba ser interpretada de modo literal, pues se infiere que está aludiendo a la inmovilidad y al silencio de la idea, de la lexis, de la necesidad de decir. Un cine poético (o espontáneo) tendrá componentes culturales, desde la misma acción de intentar una comunicación a través de un medio, y luego no hay que insistir en ello, sino por el contrario, despertar impresiones que intenten trascender esa estructura adversa.

En una de las entrevistas reproducidas en *Bresson por Bresson: entrevistas (1943-1983)*,³¹ y ante la pregunta “¿qué es el cinematógrafo?”, Bresson (2014) responde: “El cine debe expresarse no a través de imágenes sino de relaciones entre las imágenes”. Y precisa Bresson (2014): “Hay una imagen, luego otra, que tienen valores de relación, es decir que esa primera imagen es neutra, y que, súbitamente, puesta en presencia de otra imagen, vibra, la vida irrumpe allí”. Bresson (2014) indica que se trata entonces de un trabajo focalizado en lo fragmentario: registro tan espontáneo como múltiple que más tarde hallará su unidad en el montaje, estableciendo enlaces entre lo filmado y el ritmo de los diferentes planos, al punto que se trata de “no tomar a una persona toda entera, sino ver qué relación tiene la mano con su rostro, la mano con un objeto que está sobre la mesa”.

Según Bresson, el cinematógrafo no debe ser jamás un remedo del teatro. Buscaba conseguir la visualización de una interioridad, hacer sentir la experiencia viviente de un alma. De ahí que insista en otro concepto suyo, el automatismo:

³⁰ En <http://latempestad.mx/bresson-por-bresson-libro-robert-bresson-entrevistas-el-cuenco-de-plata-peliculas-bibliografia-carterista-mouchette-un-condenado-a-muerte-se-escapa-video>. Referencias a *Bresson por Bresson: entrevistas (1943-1983)*. El Cuenco de Plata: Buenos Aires, 2014.

³¹ Ídem.

privilegiar una cámara, autónoma de voluntad, porque los sentimientos no se crean ni se manipulan, simplemente se captan.

En su libro *Notas sobre el cinematógrafo*,³² Bresson organiza un prontuario de ideas relacionadas con el cine poético, el que aún hoy hace de este documento uno de los más importantes jamás escritos sobre cine. El director no enfatiza en los hechos cinematográficos como signos cargados de significados que apelan al intelecto, sino como propuestas de experiencia que causan determinados efectos. La orientación crítica en este libro privilegia la idea de que no hay una verdad inequívoca en los signos del cine pues la significación no es un hecho consumado y cierto sino una pretensión del intelecto.

Lo primero que impacta de este peculiar libro es su estilo aforístico. A pesar de estar configurado en torno a la discusión de estructuras reconocibles en el cine, Bresson trata precisamente de analizar estas estructuras filmicas para comprender los errores encontrados en ellas, discuriendo especialmente sobre la función de los actores, a los cuales el director francés llama *modelos*. Bresson (1997), desde el momento mismo en que los llama modelos, orienta un doble propósito que acaba por convertirse en una especie de *ars* cinematográfica al establecer: “Ni director de teatro, ni cineasta. Olvida que haces una película”.

Su procedimiento como realizador sigue un determinado proceso. Primero, Bresson recuerda que el director es el centro de la experiencia cinematográfica; siendo

³² A partir de esta cita, todas las del apartado corresponden a: Robert Bresson, *Notas sobre el cinematógrafo* (traducción Saúl Yurkiévich). México: Biblioteca Era, 1979. (Consultado en <https://lenguajecinematografico.files.wordpress.com/2013/06/notas-sobre-el-cinematc3b3grafo-r-bresson.pdf>)

así, su responsabilidad de dirigir actores se relaja pues lo primordial es la capacidad natural de ver personas interactuando naturalmente. Segundo, al eliminar del personaje su función narrativa, lo relaja igualmente, confiriendo para él una importancia en sí mismo, como ser humano, más que una importancia creada por las necesidades *a priori* de la historia.

En lo anterior vemos que cada uso cinematográfico descrito por Bresson lleva asociado ideas bastante estrictas sobre la función del cine; así mismo, revela creencias personales sobre la propia razón de existir el hombre en el mundo. Es importante recordar este significado ético que contiene cada hecho, de cine o de realidad, sobre todo en aquellos textos que consideran el cine como una posibilidad de acceder a la vida misma del realizador. Es por ello que debe subrayarse que *Notas sobre el cinematógrafo* no es un manual, sino apuntes de experiencias personales a partir de los significados de las formas tradicionales del cine que desde las creencias personales, éticas³³, toman cuerpo en los instrumentos del cine. En la forma de usar esos instrumentos, Bresson reconoce no significados formales, sino significados éticos, es decir, que tales usos apelan y revelan sus propios sentires sobre la realidad.

Las anotaciones de Bresson revelan entonces, más que sugerencias sobre cómo hacer cine, una especie de disposición general del espíritu que puede aplicarse a cualquier fase o experiencia de la existencia. Dicho de otro modo, las notas bressonianas parten de una sensación de experiencia y, de ese modo, vuelven a ella particularizadas en

³³ El término *ética* se alude aquí para insistir en que el cine no es un hecho meramente estético o formal, sino que se origina y tiene ulterior repercusión en las creencias del ser humano.

el encuentro con las herramientas del cine, pero son señales de vida y de significado general. *Notas sobre el cinematógrafo* es el mejor intento de entender el cine como experiencia vivencial, más que como capacidad técnica. Son consejos sobre la postura ética para hacer cine. El sentido histórico de estas observaciones es, precisamente, su atemporalidad. Este hecho hace recaer la atención en el uso de la primera persona, en aras de que esas notas fueron escritas por Bresson teniéndose a sí mismo como destinatario de sus meditaciones, reforzando así la idea de que el arte debe ser, antes que nada y en primer lugar, el lugar de encuentro del creador consigo mismo.

Otra importante reflexión de Bresson (1997): “Conocer mis recursos, estar seguro de ellos”, en apariencia se refiere únicamente al conocimiento operacional de todas aquellas herramientas con las cuales se filma una película pues, en realidad, el pensamiento bressoniano no separa al cine como técnica del cine como experiencia. En otras palabras, el autor de cine debe estar seguro de sí mismo conociendo de antemano cuáles son sus recursos. Partiendo de ese punto, Bresson (1997) concluirá que “la facultad de aprovechar bien mis recursos disminuye cuando su número aumenta”. Es decir, los recursos no se muestran a través de una variedad técnica o estilística, sino a través de un intercambio con la realidad.

En suma, Bresson (1997) apunta hacia el meditado uso de recursos éticos. La anterior idea parece conducir al director a declarar su necesidad de: “Desembarazarme de errores y falsedades acumuladas”. La máxima parece sugerir que todo realizador debiera tratar de reconocer la acumulación de errores éticos para llegar a ser parte de la evolución y superación de ellos. Cuando, más tarde, Bresson (1997) sostiene: “Ser yo

mismo un instrumento de precisión”, la sentencia apunta, en definitiva, a inscribir que el enunciado *yo* es el verdadero instrumento del cine. El *yo* del autor cinematográfico es el centro de la precisión filmica.

Una posterior reflexión de Bresson (1997): “No tener alma de ejecutante” equipara la acción de ejecutar con la de repetir; y alude críticamente a la falta de una estructura original en la forma de narrar; no presentar un hecho cinematográfico repitiendo fórmulas, sino inventándolas. No se trata de rehacer sino de hacer. En este mismo sentido, apunta Bresson (1997): “No se trata de dirigir a alguien sino de dirigirse a uno mismo”. Aquí vuelve a la idea de no crear a través de los otros sino de sí mismo. No dirigir personajes, dirigirse uno mismo.

Prosiguiendo con su línea de pensamiento, quizá la más sobresaliente máxima de Bresson (1997) sea la siguiente: “Nada de actores, nada de dirección de actores, nada de papeles, nada de estudio de papeles. Nada de puesta en escena, sino el uso de modelos tomados de la vida. Ser modelos en lugar de parecer actores”. Aquí Bresson rechaza el dirigir actores porque hacerlo implica, de antemano, querer generar un significado preciso. El representar el ser destruye el ser. No se puede ser y significar al mismo tiempo.

Lo anterior conduce a reflexionar que todo lo que tiene que ver con la forma de ver un personaje en el cine está equivocado. En otros términos: para Bresson no hay actores, hay personas a las cuales se filma. Es por ello que concluye que tanto el estudiar papeles como el dirigir actores es afectar la naturalidad de los eventos, forzarlos hacia significados previamente establecidos. Un actor puede flexionarse para convertirse en un

significado; un modelo no, un modelo es él en sí mismo y no intenta decir nada. Entre autor y modelo se crean para Bresson (1997) conexiones intuitivas, no racionales. “Lo importante no es lo que me muestran sino lo que esconden”. Se refiere a lo que no sospechan poseer y que el *yo-director* encuentra. En este sentido, el autor es un observador, dice Bresson (1997): “nada más falso en una película que ese tono natural del teatro que remeda la vida y calca sentimientos estudiados”. Para el realizador francés *el modelo*, y no el actor, es el ser humano libre de toda impostura.

Finalmente Bresson se refiere a dos clases de películas: las teatrales y las cinematográficas. Las primeras serían simples puestas en escena; las segundas: creaciones a través de imágenes. Lo anterior conduce a distinguir el cine utilitario del poético. El utilitario recrea, mientras el poético, crea. A partir de esta instancia, el director de *Al azar de Baltasar* establece las diferencias entre ambos tipos de cine y relaciona el cine utilitario con un determinado sentimiento de época, y con ciertas maneras de actuar y de documentar la Historia. Concluye entonces Bresson (1997): “Ningún desposorio del teatro con el cine sin el exterminio de ambos”. El tiempo histórico, cuando se deja ver en el cine poético, se crea como unidad de medida intencional.

Bresson parece transcribir en su libro un prolijo cuaderno de apuntes ocasionales que ha venido acumulando a lo largo de su vida profesional como cineasta. Se sintetizan a continuación algunos aforismos no referidos antes, haciendo una selección conveniente para el presente estudio sobre cine poético de Bresson (1997):

–“Crear no es deformar o inventar personas o cosas”.

- “Es preciso que los ruidos se conviertan en música”.
- “Donde no está todo, pero donde cada palabra, cada mirada, cada gesto tiene trasfondo”.
- “Atrapar instantes. Espontaneidad, frescura”.
- “Cada cosa exactamente en su lugar: tus únicos recursos”.
- “No corras tras la poesía. Ella sola penetra por las juntas”.
- “Que los sentimientos causen los acontecimientos. No a la inversa”.
- “Filmación. Atenerse únicamente a impresiones, a sensaciones. Ninguna intervención de la inteligencia extraña a esas impresiones y sensaciones”.
- “Nada en exceso, nada que falte”.
- “Que las imágenes excluyan la idea de imagen”.
- “Los *travellings* y las panorámicas aparentes no corresponden a los movimientos del ojo. Separan al ojo del cuerpo. (No servirse de la cámara como de una escoba)”.

Bresson (1997) distingue así el *cinematógrafo* del *cine* y da al primero una calidad especial, pues demuestra una “elevada idea” respecto al mecanismo perceptivo que despliega, el cual coincide también con una elevada idea de las percepciones menos comunes del ser humano. En la valoración del *cine*, contrariamente, los instrumentos visuales y sonoros son subutilizados, y la imagen se convierte en simple narración de hechos.

Pier Paolo Pasolini³⁴

En el ya clásico *Cine de poesía contra cine de prosa*,³⁵ Pier Paolo Pasolini (1970) observa la similitud (aunque también establece diferencias) entre los lenguajes literarios “válidos en cuanto actuación al máximo nivel civil de un instrumento (un puro y simple instrumento) que sirve efectivamente para comunicar”, y la comunicación cinematográfica que “sería arbitraria y aberrante, sin precedentes instrumentales efectivos, de los cuales todos sean normales usuarios”.

Pasolini muestra una recurrente tendencia a confundir lo poético con la subjetividad. Es interesante el énfasis que pone en el cine como hecho semiótico para alertar sobre la calidad de los significados posibles de sus signos. Pasolini (1970) asegura que, en teoría, las imágenes cinematográficas no tienen significado por ser imágenes concretas, a diferencia de los lenguajes literarios: “Los lenguajes cinematográficos no parecen fundarse sobre nada...”.

En resumen, Pasolini (1970) sostiene que “los hombres se comunican con palabras, no con imágenes; por consiguiente, un lenguaje específico de imágenes sería una pura y artificial abstracción. Si, como parece, este razonamiento fuese correcto, el

³⁴ Pier Paolo Pasolini (Bologna, 1922-1975). Autor de los libros de poemas *La mejor juventud* (1954), *Le ceneri di Gramsci* (1957), *L'usignolo della Chiesa cattolica* (1958), *La religión de mi tiempo* (1961), *La religione del mio tempo* (1961) y *Poesía en forma de rosa* (1961-1964). Como ensayista publicó *Sobre la poesía dialectal* (1947), *La poesía popular italiana* (1960), *Passione e ideología* (1960) y *Escritos corsarios* (1975). Escribió las novelas *Muchachos de la calle* (1955), *Una vida violenta* (1959), *Mujeres de Roma* (1960), y los dramas *Orgía* (1969) y *Calderón* (1973), entre otros. En el cine se inició en 1961 como director y se dice que creó una suerte de segundo neorrealismo. Su filmografía incluye: *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *El Evangelio según San Mateo* (1964), *Pajaritos y pajarracos* (1966), *Teorema* (1968), *Pocilga* (1969), *Medea* (1970), *Trilogía de la vida* (integrada por *El Decamerón*, 1971; *Los cuentos de Canterbury*, 1972, y *Las mil y una noches*, 1974).

³⁵ Las citas de este apartado corresponden a: *Cine de poesía contra cine de prosa*. Pier Paolo Pasolini/Éric Rohmer (traducido por Joaquín Jordá). Barcelona: Editorial Anagrama, 1970.

cine no podría existir físicamente; o, de existir, sería una monstruosidad, una paradójica serie de signos insignificantes. No obstante, el cine comunica. Quiere decir que también él se basa en un patrimonio de signos comunes”.

Para Pasolini (1970), “la lengua del cine es fundamentalmente una ‘lengua de poesía’”. Sin embargo, vincula al cine con la realidad debido a la impresión de presente que aportan sus imágenes y sonidos; elementos que lo acercan, por analogía, a las cualidades materiales de la experiencia real. El cine también muestra una determinada manera de percibir el tiempo a través de la edición y montaje, que aportan un valor específico a esa percepción.

Al basarse en las dimensiones descritas, se vincula a la realidad. Pasolini (1970) define la coyuntura *per se* del lenguaje poético en el cine a partir de lo que llama “el elemento irracional”, entendido este elemento como una condición intrínseca de la imagen. “Mediante las palabras”, sostiene Pasolini (1970), “yo puedo hacer dos operaciones diversas, un ‘poema’ o un ‘relato’. Mediante las imágenes, al menos hasta ahora, solo puedo hacer cine (que solamente por matices puede tender a una mayor o menor poeticidad o a una mayor o menor prosaicidad...)”.

En este punto de su explicación, instancia en la cual de paso coincide esencialmente con Buñuel, Pasolini (1970) cita (no casualmente) la obra del realizador español, *Un perro andaluz*: “Claro que existen casos-límites. Donde la poeticidad del lenguaje se evidencia exasperadamente. Por ejemplo, *Un chien andalou*, de Buñuel, declaradamente ejecutado según un registro de pura expresividad [...]”. A partir de ello, se pregunta entonces Pasolini (1970): “¿Cómo es teóricamente posible en el cine ‘la

lengua de la poesía’?”. Y también inquiere Pasolini (1970): “¿Es posible en el cine la técnica de la narración libre indirecta?”.

Entre otros razonamientos, Pasolini (1970) expone así –de modo preciso– elementos imprescindibles para el cine poético que suponen, de hecho, la ruptura con las normas establecidas en este arte: “La formación de una ‘lengua de la poesía cinematográfica’ implica [...] la posibilidad, en fin, de una prosa de arte, de una serie de páginas líricas, cuya subjetividad está asegurada por el uso pretextual de la ‘subjetiva libre indirecta’: y cuyo verdadero protagonista es el estilo”.

A continuación, Pasolini (1970) enumera los detalles del código técnico del cine, los cuales han sido establecidos a contrapelo de las normas establecidas de narratividad, “por una necesidad de libertad irregular y provocadora, por un diversamente auténtico o delicioso gusto por la anarquía: pero rápidamente se ha convertido en canon, patrimonio lingüístico y prosódico, que interesa contemporáneamente a todas las cinematografías mundiales”. Ese sistema de códigos al que Pasolini (1970) alude es descrito del siguiente modo:

La cámara, por consiguiente, se nota, y por buenas razones. El alternarse de objetivos diversos, un 25 o un 300 sobre el mismo rostro, el desperdicio del *zoom*, con sus objetivos altísimos, que se plantan sobre las cosas dilatándolas como panes con demasiada levadura, los contraluces constantes y fingidamente casuales con sus deslumbramientos en la cámara, los vacilantes movimientos de la cámara a mano, los *travellings* exasperados, los montajes equivocados por razones expresivas, los empalmes irritantes, las inmovilidades interminables sobre una misma imagen, etc.

Con tal enumeración de detalles, Pasolini (1970) en realidad confirma la idea de un *cine poético* muy vinculado a la literatura, aun a pesar de afirmar que: “el cine no

necesita imitar la capacidad perceptiva del signo literario, pues su estructura no está destinada sino a mostrar momentos”.

En otra instancia de su reflexión cinematográfica, Pasolini reconoce que, muy a menudo, el cine no es utilizado para mostrar imágenes que sugieran en el espectador una percepción del tiempo (y aquí se notan puntos de contacto de su razonamiento con el discurso de Buñuel), sino que se usan imágenes del tiempo codificadas a semejanza de signos literarios que enfatizan interpretaciones más lógicas, más controladas por la Cultura y por la Historia. De esa forma, las imágenes abandonan su condición temporal inherente para convertirse en signos que interpretan el tiempo de manera utilitaria. Esa malinterpretación de las capacidades de la estructura cinematográfica hace que el cine sea considerado un medio para codificar emociones emplazadas en un determinado tiempo social, en lugar de presentar al espectador con una percepción del tiempo que no necesariamente esté relacionada a la interpretación de significados históricos y culturales.

Hay otro eje significativo en este ensayo de Pasolini que se refiere a la proyección psicológica de los personajes, o a la forma en que el autor asume el personaje. Si el autor tiene una percepción funcional narrativa del modelo, refiere como estructura involuntaria (el principio *de contaminación*) una percepción funcional para su propio lugar en el mundo, y en esto consiste el problema del autor/espectador del cine utilitario: al presentar/recibir una idea establecida sobre el hombre en el mundo, su poder perceptivo se diluye hacia las ideas, patrimonio más colectivo, empañando las potencialidades de los signos del cine. Pasolini no se libera de este conflicto de la idea, e

identifica insistentemente la poesía con la subjetividad, la imagen fracturada, percepción bastante opuesta a las ideas de Rohmer.

Éric Rohmer³⁶

En *Cine de poesía contra cine de prosa*, Éric Rohmer (a diferencia de Pasolini) apuesta menos por un tipo de filme donde se muestre la subjetividad del autor. Considera que esa idea se corresponde más con la visión del autor sobre sí mismo, y que constituye una especie de traducción de su propia perspectiva, convirtiéndose así en una representación de su mecanismo reactivo y no en la expresión verdadera y espontánea de las condiciones mismas de imágenes y sonidos. En su opinión, la abstracción de una imagen limita o menoscaba su verdadera capacidad. Rohmer (1970) concluye que la significación proveniente de las imágenes puede estar dada “por añadidura”, es decir, dada no como propósito sino como inevitable resultado de lo mostrado.

Para él, siendo que no hay manera de evitar la significación, no tiene sentido entonces aislar la razón lógica de lo mostrado, en tanto que prácticamente no hay manera de evitar el significado. Perceptivamente, de acuerdo con el director francés, el intento de *mostrar* se presenta entonces como algo innecesario. La capacidad de *significar*, por su parte, conlleva una especie de estrés cultural del individuo, en tanto la idea misma del significado debe demasiado a la cultura.

³⁶ Su verdadero nombre era Maurice Henri Joseph Schérer (Nancy, 1920-París, 2010). Jefe de redacción de la revista francesa *Cahiers du Cinéma*. En 1950 fundó junto a Jean-Luc Godard y Jacques Rivette la revista de crítica cinematográfica *Gazette du Cinema*. Filmografía básica: *El signo del león* (1959), *La coleccionista* (1967), *Le Genou de Claire* (1971), *L'Amour l'après-midi* (1972), *La marquesa de O* (1976), *Perceval le Gallois* (1978), *La Femme de l'aviateur* (1980), *Pauline en la playa* (1983), *Las noches de la luna llena* (1984), *El rayo verde* (1986), *Cuento de primavera* (1990), *Triple Agent* (2004).

El director francés favorece así una visión de cine de prosa distanciada de la idea de subjetivizar la imagen de poesía. Para Rohmer (1970), no resulta viable en un filme sumergirse “en el ánimo del personaje”, porque tal ánimo es inmaterial, luego abstracto, y aquello que explica las reacciones del personaje frente a la realidad y a su interpretación, no tiene ninguna utilidad para el espectador en tanto los momentos en que ocurren tales percepciones no son referidos durante el filme.

Rohmer (1970) señala entonces que el director de cine debe “borrar las señales de su intervención... esconderse detrás de su obra”. En alusión a las diferencias entre el cine moderno y el clásico indica que, en el tiempo moderno, se manifiesta más la presencia del realizador quien entiende el cine en función de aquellas novedades que representen el sentimiento general de época. Rohmer, respondiendo a una entrevista publicada en *Cashiers du Cinema*,³⁷ asegura que muy pocas creaciones de cine parecen ser lo suficientemente efectivas como para superar la ilusión del sentimiento de época que evocan, ilusión que dicta cómo comportarse.

Lo poético para Rohmer no reside entonces en la intención autoral, que siempre termina por convertirse en poesía o en estructura que se sabe poesía, sino en el efecto que ocurre sin la voluntad del realizador; lo poético es el ánimo de un filme, su estilo. En el cine de poesía, el director propone la idea predominante que él mismo tiene sobre la poesía misma y sus efectos, luego la existencia de la poesía se llena de significados que se basan en un prejuicio, o son el resultado de un prejuicio. El principio poético debe entonces partir no del realizador sino del objeto elegido para ser filmado, y ese objeto

³⁷ Consultado en <http://micropsia.blogspot.com/search/label/Éric%20Rohmer>

debe filmarse no por sus pretendidas condiciones cinematográficas sino por sus posibilidades de despertar miradas alejadas del significado. Así, el cine garantiza lo poético de la realidad solo cuando logra disolver su intención de ser poético mostrando la realidad misma. En esta mimesis se encuentra el esfuerzo que intenta el cine: crear en el espectador ese estado de percepción que paradójicamente busca, en el cine, salirse del cine para volver así a la experiencia de una realidad concreta.

El cine de poesía es identificado por Rohmer como aquel donde se muestra la cámara, o sea, donde existe una clara y manifiesta conciencia del cine como fin; este tipo de cine confunde la realidad con sus formas de medirla y ordenarla. Así, la tecnología y la propia evolución histórica del cine como medio crean ídolos. El ídolo es la figura que parece que es imagen pero que, de algún modo, contiene un significado preciso y restrictivo, exponiendo la inferioridad del ser ante el ídolo. De esta manera, se vuelve evidente que la tarea del crítico es la de identificar a los ídolos desde sus estadios iniciales, los signos.

Debe subrayarse que Rohmer y Pasolini, en definitiva, conceden a lo poético (aunque usen términos opuestos para definirlo) la misma idea de mostrar sin significar, solo que las ideas de ambos difieren alrededor de este *mostrar* y este *significar*, o dicho de otro modo, sobre la calidad de ese *significar*. Para expresar esa diferencia Rohmer (1970) usa la idea de “cine de prosa” y propone presentar la realidad en comportamientos vistos y escuchados; mientras Pasolini propone mostrar lo mismo a través de filmar una subjetividad irracional y así, respectivamente, usan los términos *prosa* y *poesía* para describir la función del cine, una de comportamiento material y otra

irracional. El director francés propone situaciones y personajes no para insistir en una narratividad, sino para declarar que situaciones y personajes pueden ser representados en imágenes.

Rohmer (1970) también subraya (a diferencia de Pasolini) que la dirección de actores “es un falso problema, no existe, no hay que preocuparse, es la cosa más sencilla del cine”. Para Rohmer, en el cine no debe haber ninguna referencia, ningún procedimiento que convoque ideas sobre el propio cine, lo cual le parece ser un tema insignificante. Dice Rohmer (1970): “Hay cineastas a quienes les gusta reflexionar sobre el cine y partir de esta reflexión con motivo de la creación, con lo que el cine se mira constantemente a sí mismo”.

Rohmer (1970) defiende un estado de espontaneidad donde, si siente que necesita un plano corto o un plano largo, ello es dictado por la creación misma. “Porque es preciso que la cosa sea espontánea y llegue al cineasta por las mismas necesidades de su expresión, ingenuamente, sin referencia alguna”.

Las ideas de Pasolini y de Rohmer sobre mostrar o no mostrar la cámara suponen la presencia de un realizador consciente del cine, de sus estructuras y sus efectos. Ocultar la cámara, en cambio, implica una discusión sobre el principio del hecho cinematográfico de Rohmer (1970) de “mostrar con naturalidad”. La idea de poesía en relación directa con este tipo de cine que muestra la cámara, y que ambos realizadores comparten, parece originarse en que las imágenes así producidas destruyen, como el proceder del *deus ex machina*, la pretensión de realidad y colocan la idea como protagonista de una experiencia artística.

Rohmer (1970) es tajante cuando juzga y concluye: “El cine simbólico es lo más horroroso que existe. De vez en cuando se ven películas retrasadas en las cuales la imagen quiere jugar el papel exacto de la palabra o de la frase. Para significar, existe un instrumento excelente: el lenguaje hablado”. *Mostrar*, dice, es un acto concreto y *significar* es un hecho abstracto *a posteriori* que practica conocimientos *a priori*; es decir, cita, y al citar no mira, recuerda.

Así Rohmer (1970) afirma que no tiene referencias cinematográficas y tampoco las persigue, pues “si las tuviera, quedaría paralizado”. Para el director de *El rayo verde*, el filme debe mostrar solamente la capacidad del ojo de ver la realidad en imágenes, luego la significación debe ser entendida a nivel estilístico y no gramatical. Una representación gramatical insiste en una idea del objeto representado cuya existencia es ante todo convencional, comunicable. Una representación estilística, en cambio, no intenta definir la supuesta realidad del objeto sino una manera personal de verlo y entenderlo.

Sostiene Rohmer (1970): “Es mucho más interesante suscitar lo invisible a partir de lo visible que intentar inútilmente visualizar lo invisible. Es una mentira o un truco. No es moderno, es arcaico... Creo que es mucho más sorprendente partir del personaje mientras duerme que introducirme artificialmente en el interior de ese personaje”. De acuerdo con lo anterior, al ocuparse del personaje que duerme, el autor mira el tiempo real de los sucesos, mientras que al ocuparse de los posibles pensamientos o sentimientos del personaje, debe recurrir necesariamente a la gramaticalización para cifrar o metaforizar, en un tiempo hecho de signos, las expresiones del tiempo real. El

sentido de ingenuidad que refiere Rohmer permite que el efecto de la obra de arte sea más grande que la voluntad de hacer el filme, y así logra dirigir sus efectos hacia una sensación de tiempo y espacio localizada más allá de los signos. Es por eso que, para este director, intentar fracturar la continuidad temporal es una mala decisión, pues el tiempo fracturado contamina de voluntad significadora las imágenes contenidas en él. Sobre esto Rohmer (1970) opina: “se admira el cine de prosa porque no se sabe bien qué decir de él mientras que cada vez que un film toma al cine como objeto, se puede hablar de él, se habla mucho... y se confunde ese cine... con el buen cine, por su mera extrañeza personal”.

Para denotar la naturalidad de un cine donde sobresalga lo normal y cotidiano de una experiencia, Rohmer usa la palabra *prosa*. Es interesante notar aquí respecto a la naturalidad que Rohmer identifica en la prosa, que esta función del cine demuestra una especie de sutileza implícita, al no intentar mostrar activamente su cualidad poética. Respecto a este principio de naturalidad del cine poético de prosa y de la poca naturalidad del cine utilitario, voluntarioso de poesía, Rohmer (1970) dice que “no hay nada peor que un creador con aires de profeta”, y cita a Platón: “el que está hecho para exaltar las pasiones de los hombres no puede ser más que un mediocre moderador”.

Alrededor del principio ético del autor como ser desprovisto de una necesidad de definir diciendo, comenta Rohmer (1970) que no se “debe seguir los gustos del público sino adelantarlos”, es decir, no deben ser usados como referencias para mirar la realidad, pues no se puede mostrar lo que ya está prejuiciado en el juicio colectivo, a través del comentario de miradas previas, pues ello no sería creación de imagen sino codificación

de imagen, proceso en el cual intervienen determinaciones dirigidas por voluntades ajenas. Rohmer (1970) sugiere también que el cine es un acto de soledad (idea que asimismo enfatiza Bresson) y que debe huirse “especialmente de la publicidad, como de la peste”. Idea, esta última, que reafirma su empeño en huir de un cine utilitario.

Andréi Tarkovski³⁸

Acusado de elitista y denso debido a la repercusión de algunas de sus piezas, el cineasta Andrei Tarkovski, reacciona ante los ataques recibidos argumentando a favor de un modo de operar que, a la luz de los años, armoniza con las teorías de Buñuel y de Pasolini, quizás porque justamente Tarkovski (1993) ha sido llamado el poeta del cine y él mismo ha afirmado: “En el cine lo que me atrae son las interconexiones poéticas que se salgan de la normalidad. La lógica de lo poético. En mi opinión, esto es lo que mejor corresponde a las posibilidades del cine, la más verídica y poética de todas las artes”.

El director ruso considera que la relación poética conlleva mayor emotividad y estímulo en el espectador, y hace que este participe más libre e intuitivamente del conocimiento de la vida que se intenta mostrar en una película, porque el autor propone que su público intuya el sentido más profundo de las imágenes representadas.

Entre los realizadores escogidos aquí para argumentar el concepto *cine poético*, quizás Tarkovski sea quien mejor lo defina. Así, rehuyendo de toda posible confusión,

³⁸ Andréi Arsényevich Tarkovski (1932-París, 1986) director de cine, actor y escritor. Uno de los más influyentes autores del cine ruso en tiempos de la Unión Soviética y uno de los más grandes de la historia del cine. Filmografía: *La infancia de Iván* (1962), León de Oro de Venecia; *Andréi Rubliov* (1969), *Solaris* (1972), *El espejo* (1975), *Stalker* (1979), *Nostalgia* (1983), *Sacrificio* (1986).

en una especie de aclaración indispensable, Tarkovski (1993) ha afirmado de manera rotunda: “Al hablar de poesía no estoy pensando en ningún género determinado. La poesía es para mí un modo de ver el mundo, una forma especial de relación con la realidad. Vistas las cosas así, la poesía se convierte en una filosofía que acompaña al hombre durante toda su vida”.

Para este realizador, un filme presenta un modo de ver el mundo a alguien capaz de comprender o, más bien, capaz de desentrañar lo que sucede en la realidad: la vida es más poética, afirma Tarkovski (1993), de lo que “suelen imaginarse los partidarios de un naturalismo absoluto. Por ejemplo, hay muchas cosas que quedan grabadas en nuestro corazón y en nuestra mente sencillamente como impulso”. Tarkovski (1993) explica el punto débil de algunas obras donde resulta evidente una intención poética fallida:

El fracaso de un director, en muchas ocasiones, se debe a la ilimitada búsqueda, sin gusto alguno, de significado, de profundidad, al esfuerzo por dar a los actos humanos no el sentido que tienen, sino un sentido forzado, que al director le parece obligado. Si alguien quiere convencerse, de la verdad que encierran estas palabras mías, bastaría que pidiera a sus amigos que narraran –por poner un ejemplo– la muerte de una persona, de la que han sido testigos. Estoy convencido de que uno se quedaría sorprendido y conmocionado por las circunstancias y los comportamientos, por la incoherencia y expresividad de esa muerte (y perdón por esta expresión tan inadecuada). Por eso conviene reunir observaciones tomadas de la vida y no esquemas y construcciones inanimadas de una vida falsa, imitada en pro de una expresividad filmica.

El punto de vista de Tarkovski (1993) aporta también aclaraciones de índole práctico acerca de la función del director: “el cine es un arte de autor, como cualquier otro arte. Los colaboradores en el equipo de filmación le pueden dar muchísimo a su director. Pero solo y exclusivamente la imaginación de este otorga a la película su unidad definitiva”.

Tarkovski no subestima el aporte de los colaboradores pero fija en el director la responsabilidad última de la obra como garantía de la unidad. El concepto *cine poético* se ha convertido en un principio teórico muy manido, en opinión de Tarkovski (1993), pues

comprende aquellas películas cuyas imágenes pasan audazmente por encima de la concreción fáctica de la vida real, constituyendo a la vez una unidad propia de construcción. Pero encierra un peligro muy específico, el peligro de que aquí el cine se distancie de sí mismo. El cine poético normalmente suele originar símbolos, alegorías y figuras retóricas parecidas. Y, precisamente, estas no tienen nada que ver con aquella forma de imagen que constituye la esencia del cine.

Lo anterior nos recuerda las ideas de Rohmer sobre un cine de prosa, en tanto cercano a la realidad, al tiempo de la realidad, como expresión física más inmediata de las imágenes. La idea principal de este libro de Tarkovski, recogida en el título (*Esculpir el tiempo*), equipara el hecho de cine con un hecho de realidad, de vida. El sistema de comparación poética de Tarkovski (1993) (“la observación pura, sutil y compleja de la vida”), lo hace equiparar este tipo de cine con el género tradicional de poesía japonesa conocido como *haiku*, dada la enorme precisión y fuerza de las imágenes que logran transmitir los versos en tan breve composición, como de tiempo editado, esculpido. Dice Tarkovski (1993): “A pesar de mis reservas frente a analogías con otras artes, este ejemplo de poesía me parece que se acerca mucho a la esencia del cine...”.

Abbas Kiarostami ³⁹

La poesía como ejercicio literario en Kiarostami –como en Pasolini– no es una circunstancia que permita afirmar, tal cual lo han hecho algunos críticos, que se trate de un poeta que, además, realiza filmes. En el libro⁴⁰ *Obreros Trabajando...*, del cual sintetizamos aquí las principales lecciones de Kiarostami acerca del concepto *cine poético* (resultado de un taller práctico ofrecido a un grupo de sus alumnos), su autor, el también realizador Mahmoud Reza Sani (2013),⁴¹ sostiene que todos los poemas de Kiarostami pueden convertirse en películas, y que el cine de Kiarostami es coherente con su poesía. “Él es el verdadero rey de ese mundo que ha creado, un mundo que puede disfrutar y le permite incluso regresar a su infancia”. Kiarostami, por su parte, lo explica del siguiente modo en Reza Sani (2013):

Simplemente busco belleza. Expresándola sin la interferencia de otras pretensiones, logramos encontrar el fenómeno, porque la belleza es infinita e inesperada. Una vez descubierta y capturada, permanece para siempre con quienes la disfrutan. Por eso dicen que es dolorosa e imposible de soportar en soledad. Una vez encontrada, compartir la belleza con los demás resulta una necesidad imperiosa. Es tal el poder de la belleza, que no la podemos silenciar.

³⁹ Abbas Kiarostami (Teherán, 1940-París, 2016). Estudió Bellas artes en la Universidad de Teherán. Filmografía: *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1987), *Close-up* (1990), *Y la vida continúa* (1992), *A través de los olivos* (1994). Palma de Oro del festival de Cannes, con *El sabor de las cerezas* (1997). *El viento nos llevará* (1999), y *Copie conforme* (Espiga de Oro en la 55 SEMINCI, 2010). Perteneció a la generación de cineastas que creó la renombrada nueva ola del cine iraní, que comenzó en los años 60 y se popularizó a partir de 1970. Ha publicado varios libros de poesía en persa.

⁴⁰ En Mahmoud Reza Sani. *Obreros trabajando. Lecciones cinematográficas de Abbas Kiarostami*. Mhughes Press, 2013.

⁴¹ Mahmoud Reza Sani nació en Abadan, Irán en 1974. Cineasta y presidente del Festival IBAFF (Festival de Cine Ibn Arabi en España). Escritor, productor, director y actor de cine, ha realizado varios cortometrajes, documentales y series de televisión. Mahmoud es considerado el embajador de Cine Pobre, movimiento internacional creado por el prestigioso cineasta cubano Humberto Solás. Se trata de una red activa de cooperación internacional que promueve la producción de Cine Pobre, películas independientes de bajo presupuesto y alta calidad estética.

Entre las recomendaciones de Kiarostami a sus alumnos (Mahmoud Reza Sani las reproduce cuidadosamente) pueden hallarse ideas que concuerdan con el concepto central de este estudio acerca del cine poético. A continuación, a modo de resumen, se transcriben las principales ya que redundan sobre la idea de la disposición ética correcta del autor, según Reza Sani (2013), ante todo:

– Abrir el tercer ojo, es nuestro estado mental: la bombilla que siempre debe estar encendida en nuestra cabeza, para poder encontrar lo que otras personas no pueden ver con sus dos ojos. [...] Si queremos hacer cine, y leemos un periódico, no podemos buscar en él lo mismo que busca un hombre de negocios. [...] Nosotros también tenemos que ver más allá de los que no hacen cine, para poder mostrarles a los demás la parte del mundo inaccesible para ellos”.

–“El cine depende totalmente de la manera en que organizas tu historia para contarla. Es esencial saber por dónde empezar, qué decir y qué no decir y cómo acabar la narración”.

–“Confíe solo en lo que ve”.

–“Nuestro deber en el cine es eliminar todo lo innecesario”. Kiarostami defiende la imagen como expresión sintética de la realidad, despojada de todo lo insignificante.

–“El primero y más importante espectador de tu película eres tú mismo”. El cineasta no debe preocuparse ante el hecho de que su película no sea taquillera, o no sea bien recibida por los medios.

–“Por medio del lenguaje transferimos lo que está en nuestra mente, mostramos nuestros errores, nuestras debilidades y lo que no tenemos claro. En mi opinión si explica su historia correctamente, entonces usted sabe exactamente dónde poner la cámara, y

trabaja con más control. La parte de la definición es la parte más importante de la producción, incluso más importante que el propio guion. Una frase adicional se convierte en un plano extra y ya dijimos que no podemos incluir nada ocioso. Así la oración se convierte en imagen. Trate de hablar editado. No diga cosas innecesarias”.

–“El buen cine siempre comienza sin preámbulos, comienza de repente. No tiene ninguna presentación”.

–“La imagen se separa por sí misma de la literatura”. Este es uno de los subtítulos que usa Reza Sani para exponer los intercambios de los alumnos con Kiarostami quien argumenta la idea anterior explicando que: “en el cine el texto tiene menos peso que la imagen”.

–“La literatura no utiliza cámaras, sino palabras. [...] Yo uso la cámara para mostrar las cosas como las veo.

–“Si queremos escuchar debemos aprender a estar en silencio”.

Cuenta Reza Sani (2013) que:

[...] al principio es difícil trabajar con Kiarostami. Pero pronto aprendemos a confiar en él, no solo por su probado talento, sino porque nos enseña aspectos claves del cine y también de la vida. El principio de conocer nuestras debilidades ante todo y corregirlas para comprender qué queremos lograr, es trascendental y aplicable a todas las esferas. Hay que concentrarse y evitar todo lo que no contribuya a la creación, o que no sean esenciales para un proyecto determinado. Cuando fuimos a visitar las locaciones el primer día, tuvo un fuerte encuentro con un alumno que hablaba por su celular. Abbas mandó a apagar los celulares. Acordó con los estudiantes no discutir o hablar de nada que no tuviera que ver con el trabajo: “Si pasan estos 10 días aguzando la mente y los sentidos, abrirán las puertas de un nuevo y radiante mundo para ustedes’ Él siempre dice que es imposible encontrar lo que se busca sin despejar la mente de cosas inútiles”.

Mahmoud Reza Sani (2013) concluye explicando al lector que Kiarostami tiene bien delineado el límite entre cine de arte y cine industrial, y transcribe estas opiniones:

Las huellas del cine de arte van sedimentando en el espectador como vivencias propias éticas, emocionales y estéticas. [...] Debemos ganar dinero por nuestro trabajo como cualquier otro trabajador, pero no en detrimento de la obra. Un cineasta debe, ante todo, perder el miedo. Debe tener cosas que decir, objetivos que mostrar desde su punto de vista y ser responsablemente sincero. Pero, sobre todas las cosas, debe tener una autovaloración correcta para conocer y controlar sus puntos débiles y fuertes.

El cine de Kiarostami es fiel a esos preceptos. Ecléctico en sus enfoques, el realizador iraní siempre manifestó una voluntad poética contraria visceralmente al cine utilitario. Su acierto consistió en hallar la emoción (y centrarla) en las cosas más sencillas, a partir de que son esos detalles los que permiten manifestar la naturalidad y, a la vez, la contundencia de una obra.

CAPÍTULO III

CARACTERÍSTICAS DEL CINE UTILITARIO Y EL CINE DE POESÍA

Generalmente el cine se identifica solo como voluntad comunicativa, siendo un medio que ofrece la posibilidad excepcional de crear algo más: la sensación de transcurso de un tiempo real que interactúa con el espectador. Al resto de las artes no le es dable manifestar esa sensación en toda su complejidad. En ellas, el tiempo es construido y expresado mediante signos que llevan en sí un tiempo que podría calificarse de barroco,⁴² poco natural, no representativo del tiempo de la realidad. Mostrar ese valor en pantalla convierte al cine en la manifestación más cercana a la realidad, pues se trata del ejemplo más íntegro de mimesis en tanto que puede representar no una percepción o idea del tiempo sino el tiempo mismo.

Rohmer señalaba que el valor del hecho artístico no radica en la técnica sino en la naturaleza y que, en consecuencia, el valor del artista no obedece a la construcción de una realidad sino a la búsqueda y detección de lo significativo dentro de la realidad. Para detectar esa cualidad significativa, cada arte posee y recurre a sus propias formas. La estructura visual y sonora del cine crea una determinada forma, una dimensión mediante la cual se percibe la realidad de modo más efectivo. La acumulación de la imagen y el sonido producen no la noción, sino la sensación de que transcurre el tiempo.

⁴² El término barroco se usa aquí en el sentido de sobreabundancia, desmesura.

La convicción de que la obra cinematográfica comporta signos culturales determinados cambia de acuerdo con las experiencias de quienes interpretan esos signos. Como los valores culturales suelen ser estables en las determinadas épocas en las cuales emergen, las combinaciones de signos cinematográficos se vuelven también estables. Parece posible suponer entonces que el cine es un instrumento particularmente interesante para *mostrar* y *significar*, como subrayaron Pasolini y Rohmer en su histórica, ya comentada, polémica.

De modo que, en la práctica cinematográfica, pueden identificarse dos caminos preceptivos fundamentales, los cuales pueden calificarse de acuerdo con sus funciones en el acto de apelar a distintos medios cognitivos. Uno de estos caminos sería el cine cultural o utilitario, de índole narrativa; y el otro sería un cine espontáneo del cual se deriva el concepto de *cine poético*, que es el calificativo dado cuando una obra cinematográfica trata y apela siempre a la poesía como “condición ineliminable”, tal y como enfatizara Pasolini (1970). Ambas vertientes serán analizadas a continuación.

El cine utilitario o cultural

El *cine cultural o utilitario* es una especie de confirmación de la existencia del hombre social, al insistir en una explicación limitada, abstracta del ser humano, que vacía al yo de realidad, inhibiéndole poder reconocer su ambiente a nivel espiritual. Incluye aquellos filmes cuyas percepciones tienden a representar ideas y emociones como construcciones culturales. La sensación no forma parte del mecanismo perceptivo del cine cultural, pues las emociones y las ideas, a diferencia de la sensación, son los

entes perseguibles; y los modos de acceder a ellos han llegado a ser tan bien definidos que han destruido la espontaneidad de la experiencia. En este tipo de cine se tiene la sensación de que todo ha sido ya dispuesto, y que la presencia o ausencia de los espectadores no es un hecho particularmente relevante, dado que la obra posee más importancia en tanto monumento que puede ser interpretado como resultado paradigmático de una cierta época, de una cierta sociedad.

La estética del cine cultural se refiere al gusto, mientras que su ética apela a la moral social. El cine cultural recurre a ciertas combinaciones de signos, definidas de antemano con un propósito práctico: acceder a toda costa a la ideología del espectador. Así es que, en el cine cultural, predomina la construcción de imágenes que la sociedad ya ha considerado, de antemano, como hermosas o verdaderas; imágenes de las cuales Bresson desconfiaba profundamente por el significado cultural que implica la propia idea de lo bello.

El signo cultural de la belleza contiene un valor de confianza depositada en la calidad de una cierta realidad que refuerza un valor socialmente compartido; y en este mismo hecho de reconocer o de reutilizar una estructura mental compartida, y de volver a probar sus efectos, pareciera que el cine utilitario solo se interesa en comprobar el perfecto funcionamiento de una máquina previamente creada cuyo uso, sin embargo, requiere de constante reforzamiento, de un estrés perceptivo.

Cuando la disposición ética misma de un realizador demuestra una filiación con el cine utilitario, podemos interpretar que sus acciones estarán dirigidas hacia el reforzamiento de manifestaciones culturales previas. La percepción de lo cultural como

atmósfera significativa, además de ser un hecho intersubjetivo en el espectador, es también un hecho de elección para el autor de cine, en el cual pueden identificarse distintos grados de su propia participación en esa atmósfera cultural. El autor generalmente se muestra satisfecho con su producción en tanto esta le representa un beneficio directo al poder expresar ideas y emociones, pero también disfruta de los beneficios materiales y sociales que le brindan su condición o *status* profesional de autor de cine. El realizador cultural es celebrado en la sociedad precisamente por contar con el respaldo del grupo, con el apoyo de la colectividad de espectadores.

Se crea así para el realizador cultural, el cual se debe a su público, el estrés de verse obligado a colocar los signos cinematográficos de una cierta manera; de modo que ocurre en él una especie de autocontrol o autocastración de las capacidades transformadoras de la imagen y del sonido; transformación a la cual termina por renunciar. El autor cinematográfico cultural detenta entonces un poder ilusorio, momentáneo, una especie de falsa omnipotencia mediante la cual recurre a estructuras, montajes y cámaras más rápidas que su propia percepción de la realidad, con el objeto de alcanzar el momento pues, tal y como afirmaba Rohmer, no se trata de crear una realidad o un tiempo como interpretaciones subjetivas nuevas, sino de hallar modos creativos de percibir una realidad ya existente.

El realizador de una obra cinematográfica utilitaria presenta la realidad como una caricatura; se trata de una realidad que posee sus propias leyes, válidas solo con respecto al filme en cuestión. Al mismo tiempo, y aprovechando que el espectador se halla en una actitud pasiva creada por una suspensión de su incredulidad (vista esta como una

atmósfera de reacción cognoscitiva), pretende lanzar significados sobre cierto modo de vivir y de interpretar el mundo, regulando así (o tal vez incluso dictando) la captación de la realidad. Y es que el autor del cine cultural no se interesa en una percepción verosímil de la realidad; al contrario, los signos del cine utilitario o cultural atentan contra esa percepción y ello es el origen mismo de su existencia: la suspensión de lo que no puede ser suspendido, la percepción sensorial del tiempo.

El realizador cultural se decide así por aquellos elementos narrativos que van a causar más risa o más lástima en el espectador, porque esas emociones forman parte de las claves culturales establecidas. Ofreciendo vías de tan inmediata gratificación, tales claves logran adueñarse de la capacidad cognoscitiva de los espectadores, quienes muchas veces viven a partir de estas confirmaciones culturales, ya sea porque son incapaces de comprender otros modos de percepción, o porque carecen del interés en desarrollar modos alternativos a los establecidos. El realizador cultural prescribe entonces en el público ciertas reacciones desde signos que convierten a los tres entes que participan en todo filme (autor, actor, espectador) en prototipos, en señales de reacciones fijas desde las cuales se refuerzan expresiones de poder.

Debe considerarse, asimismo, que la tecnología, vista en todas sus manifestaciones, tiene un valor altamente protagónico para los propósitos del cine cultural. Al usar la tecnología para trucar la realidad no se está creando una percepción novedosa, sino combinaciones, aceleraciones, reinterpretaciones de ideas sobre la realidad. De igual modo, debe ser notado que abundan películas culturales basadas en hechos reales, en libros o en obras de teatro; y son incontables asimismo los filmes

cuyos títulos evocan cuadros y conceptos ya conocidos por la audiencia. Todo ello representa el intento de reutilizar reacciones previas del espectador ante esas otras construcciones, más codificadas de antemano que la imagen cinematográfica, aprovechando las capacidades de esos otros medios para significar ideas y emociones. Si no tuvieran ese propósito, el cine no necesitaría basarse en otras artes y le bastaría usar únicamente la imagen y el sonido. El cine cultural insiste también en la condición profesional de sus personajes, en tanto encarnaciones de ideas y/o emociones, prerrequisito del realizador que se refleja también en el actor y en el espectador, asumiendo todos que la mera condición humana no es suficiente para ser presentada.

Robert Bresson, en su ya citada comparación entre cine cultural (o utilitario) y espontáneo (o poético) describía al primero como un cine apegado al teatro. ¿Quería decir con esto que el teatro, como estructura, manifiesta condiciones inferiores a las que presenta el cine? No exactamente. Bresson intentaba sugerir que cuando el cine usa sus recursos de modo equivocado, buscando los mismos resultados emotivos que el teatro, no está desarrollando adecuadamente sus propios potenciales perceptivos y comunicativos. El actor de cine cultural representa un atentado a la realidad, en tanto reproduce eventos dentro de una cierta narratividad, es decir, dentro de un pensar y evaluar el ocurrir, y no dentro de la verdadera ocurrencia. El actor profesional, entrenado en cómo reaccionar ante determinada situación narrativa, según las modas culturales de su época, prescribe sus reacciones a un número limitado de reacciones posibles. El actor se despersonaliza hacia reacciones que son representadas en perfecto acuerdo con un

cierto perfil social y psicológico, reacciones que finalmente refuerzan valores de conducta para el espectador.

Y durante ese atentado que pone en marcha el cine utilitario, el cual persigue siempre el objetivo de significar claramente todo su potencial cultural, se recurre a la contratación de actores bellos, grotescos o delicados, según lo que convenga significar. Presentar un concepto estético como ético, a través de la apariencia de los actores, anuncia la gramática de todos los manejos de cine cultural: fijar cada una de sus imágenes en identidades. Los personajes no se presentan al límite de determinadas experiencias personales, sino al límite de sus funciones para la historia, funciones fácilmente identificadas en los buenos-malos, feos-bellos, policías-ladrones, amantes-traidores del amor, asesinos-niños felices, etcétera. Se produce así una identificación de los atributos físicos de actores y actrices con ciertas características de los personajes para el argumento. De esta manera, los actores bonitos eventualmente podrán asociarse a los protagonistas “buenos”, mientras que, reforzando confusos valores previamente establecidos, los feos serían los “malos”.

Esta asociación entre elementos físicos y éticos se produce en el cine cultural de modo tan definido y absoluto que despierta dudas, sobre todo porque tales elementos éticos no son productos de percepciones individuales sino de simplificaciones histórico-culturales. La idea de persona y/o de personalidad, a su vez, proviene del concepto clásico de máscara teatral. Estas máscaras o personas materializan las percepciones en signos como la risa y el llanto, los cuales a su vez representan estados de alegría o de tristeza estrictamente definidos en causas y efectos estables. La misma división del teatro

en los géneros de comedia y tragedia garantiza que los efectos que provocan los signos teatrales, y también los cinematográficos culturales, ocurran de modo consistente, y siempre alrededor de binarismos fácilmente identificables.

El cine cultural supone, asimismo, la existencia identificable del actor protagonista, del antagonista y del actor secundario, como capas y clasificaciones de lo significativo. Estas distinciones confieren a los actores diversos grados de significación del argumento, funciones cuyo valor ha sido establecido *a priori*. Sin embargo, hay actores cuya función no alude al argumento directamente, sino a su manifestación como seres. De esta manera, el actor común y el actor-celebridad son dos momentos, o dos grados, dentro de la función de crear identidades en el cine utilitario.

El actor-celebridad no solo pone en insistente relieve su condición profesional imitativa, en tanto salta de un filme a otro representando distintos personajes, sino que ostenta sobre todo su elevado *status* social; es decir, su capacidad individual de lograr fama y obtener riqueza a través del cine. Esta doble condición, esta fragmentación suya en interpretaciones de varia naturaleza, le conviene al cine cultural pues diluye al actor-celebridad en identidades inevitablemente superficiales, lo cual ocasiona que se disipe en el espectador la posibilidad de percibirlo mediante reflexiones más profundas.

El uso del actor-celebridad impide o limita una percepción profunda de la trama pues, al emplearlo, el argumento deberá cumplir con ciertos esquemas, como por ejemplo, que el actor-celebridad generalmente sobreviva hasta el final del filme o que aparezca en la mayoría de las imágenes pues no pueden desaprovecharse sus excelentes condiciones como signo extra-cinematográfico que convoca a las multitudes de público.

Todas estas omnisciencias del actor-celebridad, garantizadas desde su condición social, no suponen de ninguna manera una calidad nueva de percepción, más bien son ilusiones que celebran la simple reiteración (de un filme a otro) de estrategias profesionales para comunicar un invariable tipo de percepción cultural del mundo. El actor-celebridad en el cine utilitario es una fuente de significado, y aún de inspiración, para un buen número de espectadores ya sea por sus capacidades imitativas, por su belleza física, por su condición social o por la suma de todo ello.

Cine poético, lo poético y la poesía

El cine poético se interesa en presentar las circunstancias materiales de un cierto ocurrir, importante tanto para los realizadores, actores y espectadores, como para el espacio mismo donde *el ocurrir* se filma bajo el principio de selección y montaje de imágenes y sonidos. Este tipo de cine enfatiza el momento de la percepción, no como significado propuesto por un tipo de subjetividad que Rohmer deseaba evitar, sino como materialidad que el cuerpo percibe. Una verdadera obra de Arte, manifestación espontánea, desinteresada de un uso específico, logra otorgar a los signos del cine, a partir de una autonomía interior, un valor de arquetipo.

El valor perceptivo autónomo que describen los signos cinematográficos espontáneos se manifiesta en la siguiente definición de Bresson (1997): “Llamarás obra de Arte a aquella que te dé una elevada idea del cinematógrafo”. El momento artístico ocurre entonces en aquellos filmes inclinados hacia percepciones distintas a las del cine utilitario o cultural; percepciones en las cuales se detecta un uso correcto de sus medios

productivos: la imagen y el sonido. El denominado cine de poesía pretende no salirse de una realidad observable a través de la vista y el oído e intenta mantenerse en ese nivel inmediato, más espontáneo, de las percepciones recibidas físicamente; de esta manera pone en marcha una especie de duda metódica del resto de las interpretaciones causales.

Las ideas relativas tanto a *lo poético* como a *la poesía* se asocian inevitablemente a la subjetividad; en el cine, el énfasis en lo subjetivo se encuentra reflejado en la estrategia de presentar el mundo imaginado, no el concreto. La representación cinematográfica de la subjetividad parte de un esfuerzo por mostrar algo que resulta único para determinados realizadores, aún cuando ese algo no corresponda a la experiencia perceptual del espectador.

Como afirmaba Rohmer, es mucho más fácil mostrar la subjetividad que una objetividad que pretenda ser arquetípica. El cine tiene la capacidad de mostrar la realidad concreta y despertar lo maravilloso que reside en esa realidad sin tener que forzar esa cualidad a través de pomposas o arrogantes idealizaciones. De acuerdo con ello, no existe nada menos poético que el cine surrealista, pues las imágenes de este tipo de cinematografía aparecen disfrazadas bajo una falsa narratividad. Es común, sin embargo, que la idea del cine poético se asocie precisamente a este tipo de subjetividad. Debe enfatizarse, por lo tanto, que una obra poética no es aquella donde los significados aparezcan escondidos, enrarecidos a propósito, o como señalaba Pasolini, producidos por una sensibilidad alterada. Aunque, en todo caso, quizá deba reflexionarse que lo poético no deja de ser interesante en sus interpretaciones erróneas, en su polisemia, porque es un

término que ofrece un sentido inefable, casi fuera de las palabras, que conviene mucho a la naturaleza de ciertos filmes.

El cine poético es un hecho de excepción, y hay que pensarlo como tal. Es posible entonces detectar las huellas de una voluntad poética en algunos pocos realizadores y resulta lógico analizar sus obras bajo las consideraciones del cine poético, pues ello conlleva a entender el desarrollo de su ética alrededor de las reglas de la cinematografía. Antes de desarrollar más los preceptos de este excepcional tipo de cinematografía, debe subrayarse que un solo filme, o a veces incluso una sola escena, resultan suficientes para determinar la calidad y la voluntad poética desplegada por el director.

Una de las condiciones casi definatorias del cine poético es el uso de actores no profesionales. Es menester que a los actores no se les ordene nada en absoluto; no debe dárseles, por ejemplo, indicaciones de un accidente que va a ocurrir cuando una taza caiga, o si deben o no reír, pues los resultados no deben buscarse sino encontrarse, al decir de Bresson. Un comportamiento natural a seguir que este director propone es el de expresar todo lo posible a través de la inmovilidad y el silencio; lo anterior conlleva a encontrar el tiempo de la realidad, pues la inmovilidad impide que la imagen se convierta en acción, es decir, en puro argumento, permitiendo que el transcurso real de tiempo entre en la imagen. Su idea del silencio insiste en el hecho verosímil de que nuestra percepción de la realidad es más visual que sonora, pues el oído generalmente no es tan sutil como la vista.

La particularidad del cine poético, en contraposición con el cine cultural o utilitario, no reside únicamente en el valor dramático o estético del tiempo mostrado, también en el principio de selectividad que lo rige; en la capacidad de mostrar no solo expresiones de tiempo más inquietantes sino situaciones que, además, están exentas de la intención de instruir, o de imponer ideas en el espectador.

Lo anterior no quiere decir que el cine poético deba despojarse de personajes, actores, argumento y demás condiciones del cine utilitario, aunque sí debe entenderse que, en el cine poético, el argumento no debe interrumpir la sensación material objetiva del tiempo; el cual, de alguna manera, adquiere la jerarquía de una realidad en la que *sentimos* que existimos.

El valor de mostrar el tiempo como fondo material de la existencia, de hacer que este sea perceptible para el espectador, es la función principal del autor de cine poético. De ahí que se desdeñe la estructura dramática convencional, en función de demandar mayor concentración y dedicación sensible de los espectadores, aún cuando de cierto modo el cine poético cuenta de antemano con la complicidad de un público avisado, conocedor, entrenado en la aparente complejidad que suponen los códigos del lenguaje de esta tipología del cine.

Identificando entonces algunos signos en las combinaciones de imágenes y sonidos de este tipo de realizaciones, y analizando a cuáles mecanismos de percepción responden, se intentará establecer a continuación una preceptiva cinematográfica aproximada del cine poético. Si bien tal preceptiva no garantizaría, como fórmula, la consecución de un cine de calidad, sí podría servir al menos para identificar la cualidad

que define la tipología de cine que, a los efectos del presente estudio, se ha decidido nombrar *cine poético*. Entre estas características comunes pueden mencionarse las siguientes:

- tomas de larga duración
- renuncia a una voluntad de tiempo secuencial o de narratividad lógica
- meditaciones de interés claramente personal
- uso de paisajes protagónicos y simbolizantes
- recreación de atmósferas oníricas
- dramatismo (o desdramatismo) de personajes no convencionales o ajenos a lo que socialmente se identifica como normalidad
- predilección por el ritmo lento
- recurrencia a determinados tipos de encuadres
- predilección por actores no profesionales

No todas las características enlistadas deben coincidir en un filme que sea calificado de cine poético, aunque muchas de ellas sí aparecen reiteradas hasta un punto en que, se diría, el autor necesita que el espectador sienta que están presentes de manera implícita, no como *modus operandi*. Dentro de esta posible preceptiva (a la cual se suman los principios del *cine poético* que se exponen al final de este capítulo), se identifican y explican a continuación algunas clasificaciones como signos negados, o dudosos, en la persecución del momento artístico.

Preceptos a evitar en el cine poético

Sonidos artificiales: Bresson recomienda rehuir de todo lo que parezca cliché, de todo lo que contenga un significado más o menos medido en la historia cinematográfica. En esa línea Bresson (1997) afirma: “Absolutamente nada de música”. Esto no solo por el cliché que representa la música en el cine, en tanto hubo un primer director que utilizó ese tipo de montaje como técnica, que luego siguió repitiéndose, fijándose como valor estático porque ese montaje específico de la música no describe las condiciones naturales del cine como mimesis de la realidad en imagen y sonido inseparables, sino que es una interpretación creada de la realidad, un efecto de la subjetividad. Al colocar la música como parte de la realidad, se le agrega, se le superpone bruscamente un elemento que desvía la percepción sensorial hacia la percepción de una emoción, pues generalmente, en la combinación de la música con el cine hay un uso narrativo de la música a partir de codificaciones de los momentos dramáticos del filme, o como reforzamiento estético de una imagen. Esto tiene el mismo efecto que colorear o manipular una fotografía, voluntad de causar un cierto efecto adicional a la realidad misma.

Lo absoluto de esta regla ha sido reafirmado por: Bresson, Rohmer, Dogma 95⁴³ y otros directores. El uso de la música en el cine espontáneo sencillamente no parece

⁴³ Dogma 95 fue un movimiento filmico vanguardista iniciado en ese año (1995) por los directores daneses Lars von Trier y Thomas Vinterberg, creadores del “Manifiesto del Dogma 95” y del “Voto de Castidad”, reglas para hacer cine basado en valores tradicionales de historia, actuación y tema, excluyendo el uso de elaborado efectos especiales o tecnología, una mirada crítica al cine comercial. Ganó popularidad internacional y despertó interés en cineastas desconocidos al sugerir que uno puede realizar una película de calidad sin depender de grandes presupuestos como los de Hollywood. Dogma fue un intento audaz que decayó en 2005. Desde el lanzamiento las películas *La celebración* (de Vinterberg) y *Los idiotas* (de Von

verosímil, y confunde la verosimilitud perceptiva del tiempo, del momento de la experiencia. Pues ese es finalmente el motivo del cine para un autor espontáneo, revivir un momento de percepción en todas sus dimensiones, no traducirlo sino mostrarlo como cuerpo translúcido. En tanto que el tiempo objetivo, físico, no está lleno de música, la música distrae, a menos que la música ocurra realmente como experiencia para los actores o modelos. Al permitir la omnisciencia del montaje a través de la música, se coloca al espectador por encima de las capacidades del actor o modelo (que no siente la música como experiencia de ese momento), pero ese estar por encima no se refleja como un valor positivo para la percepción sino, por el contrario, como una separación entre las percepciones del actor o modelo y las del espectador.

Para Bresson, el actor es la fuente inmediata que mimetiza la realidad y que sirve de modelo perceptivo para el espectador. Este modelo puede mostrar su realidad perceptiva a través de la inmovilidad y el silencio. Ese silencio se debe manifestar como

Trier), otros directores siguieron los principios de Dogma. Dogma se propuso purificar el cine a partir de diez requisitos definidos en “Voto de Castidad”, en https://es.wikipedia.org/wiki/Dogma_95:

1. Los rodajes tienen que llevarse a cabo en localizaciones reales. No se puede decorar ni crear un “set”. Si un artículo u objeto es necesario para el desarrollo de la historia, se debe buscar una locación donde estén los objetos necesarios.
2. El sonido no puede ser mezclado separadamente de las imágenes o viceversa (la música no debe ser usada, a menos que esta sea grabada en el mismo lugar donde la escena está siendo rodada).
3. Se rodará cámara en mano. Cualquier movimiento o inmovilidad debido a la mano está permitido. (La película no debe tener lugar donde esté la cámara, el rodaje debe tener lugar donde la película tiene lugar).
4. La película tiene que ser en color. Luz especial o artificial no está permitida (si la luz no alcanza para rodar una determinada escena, esta debe ser eliminada o, en rigor, se le puede enchufar un foco simple a la cámara).
5. Se prohíben los efectos ópticos y los filtros.
6. La película no puede tener una acción o desarrollo superficial (no pueden mostrarse armas ni pueden ocurrir crímenes en la historia).
7. Se prohíbe la alienación temporal o espacial. (Esto es para corroborar que la película tiene lugar aquí y ahora).
8. No se aceptan películas de género.
9. El formato de la película debe ser el Académico de 35 mm.
10. El director no debe aparecer en los títulos de crédito.

ausencia de música, de sonidos, y de diálogos. De todos estos momentos perceptivos en la audición sonora, la música es la que, en menor medida, pertenece a la realidad cinematográfica, pues tiene sus propios ritmos de interacción con el espectador, y distinta calidad de la imagen visual. Al omitirse la música, al silenciarla, se impide que esta se convierta en falso argumento.

Montaje de la duración: el montaje cinematográfico que debe ser evitado consistentemente en el cine poético es el de emplear recursos tecnológicos como los *fades to black* para destacar el paso del tiempo. Ese tipo de recursos no son sino imitaciones del telón de teatro; su uso enfatiza demasiado una descripción del tiempo que no existe sino en la subjetividad y no en la auténtica percepción visual. En este mismo sentido, la fotografía tiende a estetizarse en el cine utilitario, en tanto no puede mostrar el tiempo como experiencia veraz. Las fotografías generalmente se construyen a partir de un concepto de belleza, o de un concepto dramático, pues la fotografía como estructura representa un estado tecnológico de la percepción. Cuando el montaje quiere convertirse en tecnología como finalidad, generalmente se produce una exageración, dado lo cual se percibe una ficción. El montaje intenta perfeccionarse, no como estructura inherente al cine sino como adorno, énfasis o dramatismo. Los efectos especiales no muestran en el cine sus capacidades para el filme como momento, sino para el filme como tecnología. El uso de la tecnología en el cine representa una sobreatención a la imagen para recrearla, por ello justamente fracasa en lograr efectuar la traslación de una calidad perceptiva cierta.

Bajo este tipo de tecnologizaciones de la imagen caben, entre otras posibilidades, aceleraciones, lentitudes, *zooms* rápidos, filtros fotográficos, imágenes múltiples, dada la inverosimilitud que representan para la percepción mediante ojos y oídos. En adición a ello, un uso del montaje de especial importancia que debe ser evitado en el cine de poesía son las alteraciones de la cronología. La ruptura cronológica supone una voluntad de pensar el tiempo deconstruyéndolo, en lugar de mostrarlo simplemente. Esta percepción alterada crea una dinamización, un ritmo que no corresponde al de la percepción natural, sino a un tiempo exterior que quiere hacerse significativo por sí mismo. Estos saltos del tiempo externo generalmente conducen a una narrativización del tiempo como experiencia, pues el autor aprovecha la tecnología del montaje para crear sorpresas en las relaciones causa-efecto. El tiempo, al identificarse bajo ciertas reglas específicas dentro del filme, adquiere una responsabilidad narrativa no solo mayor, sino ficticia.

Otra modalidad que posee un efecto similar al salto temporal, pero que no ocurre desde el orden como estructura sino desde el orden como narratividad, y que se basa también en un concepto de montaje, es la elección de la cantidad de información que se distribuye al espectador en cada momento de tiempo. A través del uso de elipsis, y generalmente con un propósito efectista planeado de antemano, el realizador omite mostrar las consecuencias de ciertos actos, pero lo hace solo para impactar al espectador más adelante, habiéndolo engañado por un rato. Esa tecnología elíptica, por así decirlo, funciona como un salto temporal, pues desarregla el tiempo de la percepción natural de

las acciones de los actores o modelos, hacia un tiempo percibido en su estricta función de valor dramático del argumento.

Preceptos de uso dudable en el cine poético

Filmes en blanco y negro: Una de las optimizaciones del cine como estructura es el paso del blanco y negro a los colores. En este caso, la tecnología logra su propio momento estético, al mimetizar de manera más cercana la percepción material de la realidad. El uso del blanco y negro fue el límite estructural del cine en cierto momento histórico, así como lo había sido antes el cine mudo. Con la introducción de los colores, ¿qué pasa con el valor perceptivo del blanco y negro, que antes había significado el momento estético?

El problema en el uso del blanco y negro en la actualidad es que, generalmente, demuestra una conciencia voluntariosa de lo estético que se basa en la concepción binaria del contraste, heredada principalmente de la fotografía. Este tipo de contrastes visuales muchas veces también extrapola la significación simbólica del blanco y negro para identificar una calidad especial de realidad en el filme como, por ejemplo, los sueños o el pasado, lo que implica, en muchas ocasiones, un uso maniqueo de ese recurso. En todo caso, se trata de un uso dudoso; el uso del blanco y negro *per se* no atenta contra la realidad básica del cine poético, concebido este como muestra de un momento de tiempo.

Duración de las escenas en el tiempo externo: La composición fragmentaria de un sujeto filmico a través de múltiples perspectivas, mostrando secuencias de imágenes

demasiado breves con tal de presentar una ilusión de velocidad o de una visión hiperdesarrollada, no solo atenta contra el principio de verosimilitud de la mirada, alardeando de ser más rápida que el ojo, sino que este tipo de uso se ha narrativizado. Un tiempo veloz se convierte en significado subjetivo. Al igual que los saltos cronológicos, las imágenes demasiado breves crean un ritmo falso, e incluso, algunas veces, se crea para esas cortas duraciones un significado y una música. Pero el tiempo exterior no puede usarse como tiempo musical, como ritmo que basa la duración de sus elementos en el tiempo como notas musicales. Una vez más, en este tipo de uso el énfasis en la estructura tecnológica vuelve la espalda a las condiciones del signo cinematográfico como imagen y sonido.

La imagen rápida no tiene tiempo interior; es puro lexema y, de hecho, muchos filmes echan mano al recurso, luego podría pensarse, por el contrario, que las escenas largas garantizarían la posibilidad del momento como unidad visual y sonora en sí mismo. Las escenas largas son muchas veces identificadas con las ideas de lo reflexivo y lo contemplativo, pero también con lo reiterativo, lo estático y lo aburrido. Los límites son confusos y se puede ir de uno a otro con mucha facilidad; por ello, debe concluirse que una escena larga no es condición suficiente de artísticidad, sino posibilidad de que el tiempo ocurra como materialidad.

¿Ambientes rurales o urbanos?: El espacio del cine poético pretende ser significativo también en lo que respecta al entorno material que se elige para filmar, pero esto no quiere decir, como a veces se ha malinterpretado, que el autor deba abstenerse de mostrar la ciudad. Digo esto porque la ciudad, en tanto *background* ideal de los espejos

constantes de los miembros de la Cultura, tiene evidentemente más propensión a crear significados que describan los ritmos de su propia mecánica.

En el campo, por otro lado, la percepción de la realidad no se satura tanto de representaciones temporales culturales: el tiempo es marcado por el sol, la luna, un caballo que pasa, o cualquier otro tipo de evento que describa tiempo en sí mismo. En la ciudad, las percepciones se relacionan entre sí en función de tiempos relativos, de interpretaciones de horarios que se basan en otros horarios, por ejemplo, horas-pico en las autopistas, entrada de los niños a la escuela, salida de los trabajadores. Esto crea cierta sujeción a reglas del tiempo urbano que afectan la manifestación narrativa de su percepción. Pero salir al campo no quiere decir liberarse automáticamente de la narratividad o del significado así que, si bien el campo como espacio ofrece menos peligros significantes que la ciudad, en tanto se percibe menos aquello connotado por y para la Cultura, ese recurso tampoco garantiza el momento estético.

La elección del campo o la ciudad depende del uso de sus posibles valores perceptivos, estos espacios no poseen una significación *a priori* que deba ser abrazada o rechazada. De la ciudad, afirmaba Rohmer, era posible mostrar esquinitas arquitectónicas que despertaran una creatividad situada más allá de la función argumental ocupada por el edificio. No se trata de describir la identidad de un espacio, sino de mostrar el modo en que este puede ser visto en una circunstancia real, donde se perciba la importancia del edificio ya sea para el argumento, o simplemente para despertar y gozar la idea de belleza arquitectónica.

Diálogos como imágenes: El uso o la omisión de diálogos en el cine poético es otro de los asuntos que presentan cierta relatividad. Cuando el diálogo dirige tanto al personaje/modelo como al espectador hacia el desenvolvimiento de la trama, cuando sirve para explicar lo que está pasando, cuando el actor aparece como producto de una tecnología, o como vocero de requerimientos del guion, el diálogo en tales casos no es más que un instrumento literario o teatral trasladado al cine.

El cine poético no tiene las mismas necesidades del teatro tradicional, es decir, un filme no necesita llenar el tiempo de palabras sino de imágenes, así que usa el diálogo por su potencialidad como imagen visual y sonora, en su aspecto material, físico: el actor o modelo que, al hablar, mueve la boca, gesticula, y produce sonidos. Bresson destacaba muchas veces el valor del diálogo, dada su capacidad de mostrar miradas, reacciones, intercambios sensoriales entre los personajes involucrados, y no como modo de sustituir o remplazar el valor de la imagen.

Cabe señalar que hay una manifestación especial de los diálogos, como uso electivo, a partir de una relativización que de ellos hiciera Rohmer: la voz en *off*. Si bien la voz en *off* es un efecto de montaje, podemos percibir que, en la realidad, el pensamiento se produce a veces como una conversación en la que incluso se pueden oír voces mentales. Sin embargo, los pensamientos no deben constituir, de ningún modo, la materia de un cine que no cuente con los medios productivos correctos para expresarlos, sino con la expresión en acciones de tales pensamientos.

Otro de los usos verbales en el cine poético, cuyo carácter no es definitorio en la percepción de un filme por tratarse de un elemento que es casi una formalidad, es su

título. En muchas películas el título es consecuente con la naturaleza poética del filme mismo, aunque ese título no se relacione de manera precisa o narrativa con un argumento, sino aparezca como alusión general e indirecta, dirigiendo la atención del espectador quizás a la materialidad, a la sensorialidad de las palabras que lo conforman y que, casi fuera de contexto, aprenden a contemplarse a sí mismas.

¿Actores conocidos o modelos desconocidos?: Bresson (1997) usa la noción de *modelo* (oponiéndola a la inferior categoría de actor) como concepto de calidad, pues los modelos no tienen ninguna función en el filme, sino que el filme tiene una función hacia ellos. Según Bresson, la historia no debe generar la necesidad del modelo, sino a la inversa. Los modelos deben mostrar su propia naturalidad, que es la única certeza a la cual pueden aspirar dentro del cine.

Resulta interesante reflexionar en el hecho de que *modelo* y *moderno* tienen la misma raíz etimológica. Un modelo es un ser vaciado de identidad, es decir, no existe para otros sino como posibilidad perceptiva. Lo moderno contiene ese mismo aire de posibilidad. Esa modernidad no se refiere a un momento histórico, sino a la calidad de un momento sostenido, presente. Es la connotación de la idea de Rimbaud de que “hay que ser absolutamente moderno”⁴⁴. Ese *tener que ser* no se basa en una imitación de un cierto modo fijado de antemano, sino en la búsqueda personal de una calidad momentánea de la percepción.

Los modelos existen no solo desde antes sino incluso más allá de los signos del cine, de las condiciones del cine, y eso es lo que debe mostrar el cine poético. El modelo,

⁴⁴ En <http://www.ead.pucv.cl/1982/hay-que-ser-absolutamente-moderno/>

a diferencia del actor, no tiene responsabilidad con su estatus dentro del filme, como protagonista o antagonista, y para reforzar esa independencia, muchas veces el cine espontáneo ha preferido el uso de actores desconocidos que supongan menos connotaciones de antemano alrededor de su identidad social o profesional en el hecho filmico. Se podría afirmar que los modelos viven en el filme a su pesar, casi del mismo modo en que viven en la realidad.

El modelo no impone ningún prejuicio sobre lo que el cine debe ser, no representa ninguna habilidad especial ni posee un significado para la Cultura, sino para el director. Pero si bien los actores profesionales tienen mayor voluntad de manifestar un propósito artístico que identifican como diferente a la percepción natural que tienen de la realidad, estos actores son, ante todo, personas: representaciones físicas para el director y el espectador. Del mismo modo en que el director puede mostrar imágenes espontáneas desde la ciudad, también puede hacer esto mismo a través del actor profesional, siempre y cuando lo convierta en modelo, tránsito de calidad que depende de la percepción particular que logre reflejar de él.

Filme como género: El concepto de género en el cine se refiere al tema del argumento o al tipo de efecto que produce en el espectador. Una película identificada como perteneciente a determinado género implica que el resultado de sus medios puede ser descrito a través de una serie más o menos limitada de variantes argumentales. Pero, si bien, la disposición del filme poético no debe estar dirigida hacia el género como predicción de reacciones posibles en el espectador, tampoco debe evitar el género de forma sistemática, pues finalmente esa interpretación corresponde al espectador. Del

mismo modo que ciertas personas tienen la capacidad de identificar elementos y estructuras que tienden a una percepción cultural que otros no detectan, algunas personas querrán ver un determinado género en cualquier filme prácticamente, en tanto la historia es un elemento omnipresente, resultado del pensamiento lógico. De ese modo, no les será difícil referirse a *Solaris*, por ejemplo, como una película de ciencia ficción, siendo a la vez una muestra excelente de cine espontáneo. En tanto el género es percepción narrativa casi inescapable del espectador, aquí está referido como un término cuyo uso no posee valor perceptivo en sí mismo.

Preceptos aproximados del cine poético

Planteado todo lo anterior, y habiendo establecido un contraste con las prácticas del *cine utilitario*, puede afirmarse que la categoría aquí denominada *cine poético* (o *cine espontáneo*), se atiene aproximadamente a los siguientes preceptos:

1. No intencionalidad: El cine poético no tiene la urgencia de decir nada. Querer decir algo es el principio de la identidad que desea crear o reforzar el cine utilitario, pero si el cine poético quiere demostrar sobre todo su percepción del tiempo, no debe intentar decir nada pues el tiempo no comunica otra cosa que su presencia. A esta idea aparece asociado el concepto de lo significativo, pero no para la narración, sino para la observación de la realidad.

2. Separación *a priori* de las otras artes: No hay puntos de contacto entre el cine poético y el resto de las artes, luego cualquier intento por eliminar el principio de significación será necesario. Por ejemplo, deberán evitarse películas que evoquen las

emociones propias de pinturas, conceptos, poemas o músicas, pues lo anterior representa un intento indisciplinado de trasladar las funciones materiales de una experiencia artística a otra, sin explorar realmente las capacidades expresivas del cine, lo cual denota un intento desesperado de querer comunicar su valor como obra de arte. Las imágenes de los filmes deben salir de la realidad misma del filme, no de una idea de la realidad proveniente de otras artes.

3. Lo no significativo: Se debe procurar que todo lo que se filme no sea significativo desde ninguna orientación, social, estética, etc., pues insistir en cualquiera de ellas recrea convenciones del tiempo histórico que inevitablemente conducen a establecer un juicio de significado moral y estético. Lo significativo narrativo es un valor de grupo, luego es asociado a la idea en su principio de elegir una forma sobre la otra. Esto no quiere decir que se debe buscar lo no significativo, sino evitar lo significativo. La idea del *haiku*, tal y como lo plantea Tarkovski⁴⁵, es fundamental para explicar lo anterior. El *haiku* es una imagen verbal que no trata de escoger objetos significativos (narrativamente hablando), pero las formas verbales usadas para visualizar esa imagen producen una sensación de tiempo. De esta manera, las imágenes no son el centro sino el tiempo mismo como pegamento interior.

4. No narratividad del cine poético: Al discutirse la narratividad del cine poético se debe acudir a dos nociones básicas: la mimesis y la diégesis, cuya aplicación en el arte está representada en las posturas de Platón y de Aristóteles, respectivamente. El cine, en su estructura física o material, es un medio netamente mimético, pues muestra el devenir

⁴⁵ Ver Capítulo III.

del tiempo sin tener que explicarlo. La diégesis necesita de la acción para ser interpretada mediante convenciones narrativas: personajes, tiempo, espacio. Rohmer mostraba su acuerdo con el hecho de que todo lo que exista como forma mostrada puede eventualmente significar, pero que la orientación del cine debe ser la de mostrar. Todo esto conlleva a la necesidad de evaluar en el cine poético una cuestión jerárquica, en la cual la imagen puede aludir a ciertas identidades o significados, pero debe prevalecer sobre tales significados, y no a la inversa.

En *Lo obvio y lo obtuso*, obra de Roland Barthes (2002)⁴⁶ sobre cine, el autor afirma: “El sentido obtuso se obtiene cuando comprendemos que hay algo que no está en la lengua, ni en los símbolos y que si lo retiramos, la comunicación y la significación aún persisten, circulan, pasan sin él, y, sigue siendo posible decir y leer pero tampoco está en el habla”. A lo que se refiere Barthes con *el sentido obtuso* o *tercer sentido* es al valor estético mismo de un filme, a la percepción de un tiempo por debajo de las formas materiales de los signos, y en esta experiencia destaca un valor más allá de la razón, un valor perceptivo, no diegético, un sentido que no es el inmediato referido. Esto que llama sentido obtuso se localiza entre los signos, pero su percepción no corresponde con la

⁴⁶ Roland Barthes (Cherburgo, 1915-París, 1980): Filósofo, escritor, ensayista y semiólogo francés. Barthes es parte de la escuela estructuralista. Recibió influencias de los lingüistas Ferdinand de Saussure, Émile Benveniste, y Jakobson así como del antropólogo Claude Lévi-Strauss. Desarrolló una investigación semiológica, con un interés especial por la lingüística. Durante un tiempo se interesó por el campo «textual»: la obra literaria considerada desde diversos puntos de vista, nunca unilateralmente, y que implicaba, o bien una filosofía del sujeto de tipo psicoanalítica o bien una filosofía de la sociedad de tipo marxista o político. Roland Barthes considera que la intención de un autor al escribir una obra, no es el único anclaje de sentido válido a partir del cual se puede interpretar un texto. Él planteaba que en la literatura se pueden encontrar otras fuentes de significado y relevancia. Puesto que el significado no está dado por el autor, este debe ser creado activamente por el lector a través de un proceso de análisis textual.

identificación del significado narrativo de los signos, sino más bien con la materialidad de la experiencia del momento artístico.⁴⁷

5. El valor ético del autor: Cada forma mostrada en el cine poético debe entenderse como un principio ético cinematográfico no relacionado con principios éticos sociales sino con la ética personal del realizador. El autor no debe abandonar su *comfort* ético eligiendo mostrar sujetos u objetos en los cuales no encuentra verosimilitud ética, pues si lo hiciera convocaría a una ficción, a una narratividad aproximada más que a la mirada misma. El cine de poesía no puede mostrar con eficacia algo que el autor de la mirada no suscriba como objeto necesario a pesar de que exista materialmente en la realidad. Por ejemplo, si para un realizador los diálogos poseen un valor pobre porque, en su opinión, no garantizan un aprendizaje como experiencia ética, al usarlos en *su* cine (lo que es posible, pues es parte de la realidad), el autor no está siendo consecuente con sus creencias.

6. Elección del objeto a filmar: Las personas no son necesarias para un filme poético, pero la figura humana está presente en casi todos los filmes, como lo está también en casi todas las expresiones materiales. En caso de recurrir al uso de personas, estas deben encontrarse a partir de su valor expresivo en función de la imagen y del

⁴⁷ Barthes comienza la explicación de este nivel del sentido en referencia a unas imágenes de Eisenstein, planteando en relación con la historia de *Potemkin* lo obvio del puño del personaje, en primer plano, que devela indignación, cólera, combate, y que si se une con la historia se evidencia el simbolismo de la clase obrera, su voluntad, su fuerza y coraje. Este nivel en Eisenstein no da pie a divagaciones, según Roland, es preciso y fulminante. El sentido obtuso, según Roland, lleva una emoción, hacia lo amado, lo deseado, lo que se evidencia en las imágenes, lo que se obtiene a primera vista, lo bonito, lo feo, la inocencia de los niños, etc. El sentido obtuso no tiene lugar estructural. Es un significante sin significado, no puede describirse, es imposible una expresión pictórica en palabras. El sentido obtuso es lo intangible, pero perceptible. El sentido obtuso es el que no se puede describir, ni interpretar, no se puede analizar, solo se observa y se le toma en cuenta por su nivel de significancia.

sonido, y nunca a partir de su capacidad para entrar en el argumento. Las películas deben construirse a partir de las imágenes y los sonidos que los comportamientos naturales de estos modelos propongan al filme, y la interacción entre modelos no será anecdótica o narrativa sino que estará en función de los efectos que produzcan esas interacciones. Un proceso similar de selección ocurre cuando un pintor decide usar, o no, un color determinado (junto a otro) en un cuadro.

Esta aparente despersonalización es, en realidad, algo que podría denominarse desicologización, pues no se mira al personaje en función de sus comportamientos en situaciones límites (como pretendía Pasolini en sus ánimos de mostrar una subjetividad enrarecida), sino a partir de sus comportamientos naturales, siendo que los efectos hondos que experimentamos acerca de las personas parten de acciones sencillas, pues en ellas está mejor garantizada o representada su verdadera humanidad. Consecuentemente, las acciones, interacciones y diálogos de estos modelos no deberán imitar otros, pues ello los colocaría en situaciones de reacción ajena a su propia naturalidad. Los modelos y objetos elegidos traen los eventos al filme y se admira de ellos su existencia en sí, no sus devenires dictados por la historia.

7. Tiempo a través de las imágenes: Los cortes rápidos, planos y contraplanos son generalmente formas que adquieren las imágenes puramente significantes, narrativas. Crear tiempo a través del ritmo de la duración de imágenes es una de las peores convenciones del cine utilitario, pues el efecto de tiempo en el espectador no se construye mediante el ritmo de las acciones, que es un tiempo exterior de medición, un tiempo creado únicamente para esa historia específica. Hay un tiempo interior; mostrarlo

es la única posibilidad de que el espectador note el tiempo de la realidad recobrado en el cine. El tiempo poético no se compone de tiempos medibles, sino de escenas y momentos que, en su conjunto, sugieren una forma creída, verdadera, de percibir el tiempo.

Recurrir a imágenes demasiado rápidas, a la composición tecnológica fragmentaria de un objeto a través de muchas perspectivas, equivale a usar estrategias que atentan contra el principio de verosimilitud de la mirada o que, en todo caso, alardean de ser más rápidas que la realidad, pero que dejan al espectador sin respuestas prácticas sobre cómo contemplar el tiempo de la realidad.

Las alteraciones temporales buscan un efecto narrativo, de sorpresas, anagnórisis, y trucos parecidos que no corresponden con la naturaleza del cine poético. Introducir en el tiempo un valor narrativo como referencia de acción, trae aparejada la idea de querer gobernar una estructura tan principal como es el tiempo. Alterar el tiempo es querer pensarlo y dominarlo, no mostrarlo. La ruptura del tiempo tiene necesariamente un valor diegético, pues ocurre en un estado de ficción que atenta contra el principio de la verosimilitud, alejándonos de la posibilidad de percibir el tiempo desde su naturalidad. Presentarlo desde una idealización puede hacerse, claro, si se intenta declarar que el tiempo no existe de forma lineal.

8. Bresson (1997) declara que: “Absolutamente nada de música”:⁴⁸ Los ruidos, los sonidos, son una forma sensorial de la realidad que muestran el tiempo de la realidad. En cambio, la música es una forma demasiado codificada, a través de sus notas e

⁴⁸ Imperativo de Bresson.

instrumentos, generalmente tan poderosa en sus efectos que se traga completamente la imagen, gana completo protagonismo ante ella y parece como un bastón innecesario, un barroquismo de efectos. Con la música, generalmente la imagen se llena de emotividad, no de tiempo. Usar música es engañar la percepción del tiempo de los sonidos, que es también una forma de engañar la percepción del tiempo, en general. En todo caso, colocar música en una imagen que intenta mostrar el tiempo, es una nota discordante en el balance de tiempos, ya que el tiempo de la música es más compacto que el de la imagen. Imagen y sonido van juntos, no edición de sonidos. Tampoco ausencia de sonidos, al menos no con un fin narrativo.

Disposiciones y usos afirmados en el cine poético

El director y el filme como identidades perceptivas: Una vez intuida la voluntad poética en cierto filme, resulta lógico interesarse por el resto de los filmes del director que ha producido una película perteneciente al denominado cine poético. Es fácil deducir que sus capacidades perceptivas como individuo habrán de manifestarse consistentemente de filme en filme. De igual forma, una obra cinematográfica que no convoque a la percepción de la *res extensa* sino a la cultural, puede ser desechada por un espectador por las mismas razones. Así funciona también dentro del filme como suma o sucesión de momentos perceptivos: podemos tener información del tono general tanto de la película como de su autor a partir de analizar ciertos usos visuales en unos pocos minutos del filme, pues generalmente es suficiente para conocer la posición del autor y de filme frente a los signos del cine.

La estructura del filme como tiempo: Borges, refiriéndose a *El proceso* de Kafka, afirmaba que la sensación de infinitud del proceso que padece el personaje de Kafka se complementa bien con el hecho de que *El proceso* se trate asimismo de una obra inconclusa. De modo similar, el cine poético permite que el filme no empiece por ningún punto significativo, pues los modelos parecen comportarse de modo similar al mostrado aún antes de ser filmados; esta indeterminación respecto al momento inicial evita mostrar un sentido histórico del antes y del después de sus acciones e interacciones. Del mismo modo, se evita el final como identidad, y aún con más razón, se rehúye el final feliz. El final define al filme como una identidad entera de significación, lo identifica en la realidad o fija su cuota de realidad; el final feliz demuestra que el autor y el espectador tienen el control de los signos desde antes de ver la película, impidiéndose así toda ocasión de mostrar espontaneidad. Todo ello conduce a afirmar que no debe haber en el cine poético una voluntad de tiempo, ni como significado, ni como ritmo, sino que las imágenes deben manifestar una liberación en su relación con otros momentos.

Filmación como momento necesario: El momento de la filmación debe afirmarse como el punto culminante donde todas las sospechas y confirmaciones del director habrán de traducirse en imágenes y sonidos. La espontaneidad del filme toma cuerpo en la suma de espontaneidades capturadas durante la experiencia de la filmación. El tiempo del autor puede, o no, ser un esfuerzo de años, pero el momento definitivo en el cual las condiciones éticas del autor adquieren su verdadera materialidad ocurre durante la filmación.

Cine como pobreza: El cine, comprometido a usar una tecnología compleja y cara depende mucho del concepto de producción, es decir, del dinero como valor económico y social. Si bien en los últimos años esta tecnología se ha vuelto más accesible, aún no depende de la voluntad de una sola persona, como es el caso de la escritura. Pero el autor espontáneo cree que el cine industrial usa básicamente sus grandes producciones para crear ficcionalidad a través de efectos especiales y de actores-celebridades, manifestando en el fondo una glorificación del dinero. El dinero deja de ser medio para hacerse tema o valor implícito, y el cine le agradece, como a una entidad mucho más poderosa que él y de la cual depende. Por otro lado, el hecho de identificar el cine poético con la pobreza material resulta una analogía de naturaleza forzada, parecida a la problemática simbolización del espacio rural.

La pobreza debe ser vista simplemente como una condición dentro de la realidad, y no como la categoría que defina de antemano la tipología del cine. Para el cine no se trata, pues, de conformarse con olas de escenografía para sugerir la idea del mar por no contar con los medios materiales para lograr esa imagen. La pobreza no es una carencia sino una condición, una experiencia, una preferencia. Se trata más bien de evaluar la necesidad de presentar esa imagen y todas las imágenes. Cuando Schönberg⁴⁹ declaraba que sus composiciones no eran ni hermosas, ni modernas ni agradables, se refería a esta elección de pobreza. No perseguía la posible gloria identificada bajo los valores mencionados, simplemente mostraba su realidad.

⁴⁹ Arnold Schönberg (Viena, 1874-Los Ángeles, 1951) fue un compositor, teórico musical y pintor austríaco de origen judío. Schönberg buscaba que cada sonido y cada intervalo entre sonidos tuvieran un valor en sí mismos, independientemente de su funcionalidad tonal.

CAPÍTULO IV

REYGADAS VISTO POR REYGADAS

La obra cinematográfica de Carlos Reygadas puede considerarse hoy un centro productor de *cine poético*, según los paradigmas, argumentos y principios razonados en los capítulos II y III de esta investigación acerca de dicha tipología del arte. En medio del amplio y diverso panorama cinematográfico de Las Américas, cuatro aspectos esenciales fundamentan la elección del creador mexicano como objeto del presente estudio:

- 1) la vocación narrativa de un gran número de películas latinoamericanas actuales muestra una condición que las aleja del valor del cine como imagen y sonido,
- 2) siendo el filme la expresión del ser moral, el creador se manifiesta en su obra como unidad primordial de sentido (en este caso de sentido poético),
- 3) el lugar que ocupa hoy la estética de Reygadas en el contexto de la cinematografía de su país (considerado uno de los autores contemporáneos más importantes de su promoción), en Latinoamérica y en el mundo, y
- 4) la circunstancia de tratarse de un creador vivo y polémico, convoca al análisis de su obra. Las escenas controversiales de sus filmes y el modo en que trata los temas que elige lo han transformado en un autor mediático. El intercambio sistemático que sostiene con la crítica y la prensa cultural, acerca de su manera de hacer cine, permite seguir las líneas de su pensamiento y deja abierta la posibilidad de corroborar cómo los signos que

usa participan conscientemente, en mayor o menor medida, ya sea de una orientación cultural o, por oposición, de una orientación poética.

Carlos Reygadas (Ciudad de México, 1971). Director de cine. Después de recibirse como abogado en la Escuela Libre de Derecho y practicar Derecho Internacional, comenzó a hacer cortometrajes en Bélgica, en 1998.

En 2000, Reygadas fundó su productora NoDream Cinema y filmó su ópera prima, *Japón*. La película fue financiada por el Hubert Bals Fund y presentada en el Festival Internacional de Cine de Róterdam en 2002. Reygadas fue invitado a la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes, donde *Japón* recibió Mención Especial Cámara de Oro y premios por Mejor guion original y Mejor ópera prima.

Sinopsis⁵⁰: Un hombre abandona la Ciudad de México para irse al campo a preparar su muerte. Allí se aloja con una vieja viuda en una desvencijada casa con vistas a un desolado cañón. En la inmensidad de un salvaje e imponente paisaje, se enfrenta a la infinita humanidad de la vieja, y su conducta oscila entre la crueldad y el lirismo. Sus embotados sentidos se despiertan y así se renuevan su instinto vital y sus deseos sexuales.

Batalla en el Cielo, su segundo largometraje, es una coproducción mexicana-francobelga en la cual participaron Mantarraya Producciones, The Coproduction Office y NoDream Cinema. El filme se estrenó en la Selección Oficial en Competencia en el Festival de Cannes de 2005 y recibió el Premio del Jurado en el Festival de Lima del mismo año.

⁵⁰ En <http://www.filmaffinity.com/es/film344923.html>

Sinopsis⁵¹: Marcos y su esposa, una pareja de clase trabajadora, secuestran a un bebé para conseguir más dinero a través de su rescate. Cuando más o menos lo tienen todo controlado, el plan se tuerce con la muerte accidental del niño. Marcos, culpable por lo sucedido, le confiesa a Ana, una chica que vende su cuerpo por placer, lo ocurrido. Tanto Ana como la esposa de Marcos intentarán ayudarlo sacándole de su pena, pero la ayuda será inútil.

Su tercer largometraje, *Luz Silenciosa*, se hizo acreedor del Premio del Jurado en la edición del 2007 del Festival de Cannes; en 2008 recibió los premios Ariel por mejor dirección y mejor guion original. También fue Premio del Jurado en el Festival de Lima y en Festival de Cine Iberoamericano de Huelva.

Sinopsis⁵²: Cuenta la historia de Johan, un hombre casado que, contra las leyes de su fe y sus creencias tradicionales, se enamora de otra mujer. Sus nuevos sentimientos le enfrentan a un terrible dilema: traicionar a su esposa y su comunidad o sacrificar a su verdadero amor y su futura felicidad.

Su cuarta película, *Post Tenebras Lux*, lo hizo acreedor del Premio al Mejor Director en el Festival de Cannes 2012, así como de una Mención especial en el Festival de Mar del Plata, y premios por mejor fotografía y mejor banda Sonora en el Festival de Cine de la Habana.

Sinopsis⁵³: Juan es un rico industrial que ha decidido marcharse de la ciudad, con su esposa y sus dos hijos, para ir a vivir al campo. En este solitario e idílico lugar parece

⁵¹ En <http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-60605/>

⁵² En <http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-128134/>

⁵³ En <http://cartelera.elperiodico.com/pelicula.asp?id=28298>

que pueden encontrar un poco de paz en sus vidas. El matrimonio de Juan con Natalia está viéndose resentido por el hastío sexual, los problemas coyunturales de criar a dos niños pequeños y el hecho de vivir en una comunidad en la que se siente un extraño. Cuando un tremendo suceso se cierne sobre su vida, Juan comienza a reevaluar todo lo que es importante para él a través de una serie de visiones impactantes de su pasado, presente y posibles futuros.

Carlos Reygadas ha coproducido a otros directores como Amat Escalante (*Sangre, Los bastardos, Heli*); Carlos Serrano Azcona (*El árbol*), o Pedro Aguilera (*La influencia*).

Filmografía

1999: *Maxhumain* (Bélgica) / 10 min

2002: *Japón* (México) / 130 min

2005: *Batalla en el Cielo* (México, Alemania y Francia) / 105 min

2007: *Luz Silenciosa* (México, Francia, Alemania y Holanda) / 110 min

2010: *Este es mi Reino* (México) / 10 min

2012: *Post Tenebras Lux* (México, Francia, Alemania y Holanda) / 110 min

2017: *Donde Nace la Vida* (México, en etapa de producción)

El presente capítulo está centrado en la persona ética de Carlos Reygadas como cineasta a través de los criterios proclamados por él mismo, ya sea en entrevistas o en críticas publicadas como parte de la repercusión mediática de los estrenos de sus obras.

Tales criterios permitirán establecer una adecuada conexión con el capítulo V, donde se analizan sus cuatro filmes: *Japón* (2002), *Batalla en el Cielo* (2005), *Luz Silenciosa* (2007) y *Post Tenebras Lux* (2012).⁵⁴

Japón ⁵⁵

Simbolismo del título

Los títulos de las películas tienden a ser demasiado descriptivos, deberían ser más evocativos. Por supuesto que una palabra puede evocar cosas diferentes a personas diferentes, pero es tan solo una invitación para que el espectador comparta el filme conmigo en diferentes niveles. En este caso, sugiere también que te puedes ir a cien kilómetros del Distrito Federal y la cosmogonía es tan distinta que podrías estar en otro país. Es metafórico...

Idea argumental

Mi abuelo tenía una casa sobre el borde del cañón que se ve en la película. Siempre pensé en ese cañón en términos cinematográficos. El lugar [en el estado de

⁵⁴ Entre la muy diversa y copiosa documentación publicada sobre Carlos Reygadas, se incluyen varias entrevistas como base del texto que constituye este quinto capítulo, el cual es el resultado de la reorganización editorial de ese material, del modo más uniforme posible, mediante la inclusión de subtítulos temáticos. Además, fueron insertados en esos apartados fragmentos de otras entrevistas, donde Reygadas se refiere a los cuatro citados filmes. De modo que se presenta en este capítulo una síntesis interesada en aquellos aspectos que confirman la siguiente hipótesis: Carlos Reygadas es hoy uno de los creadores más representativos del cine poético en Las Américas. El orden elegido para el material es cronológico en relación con los filmes. A pie de página se incluyen las referencias correspondientes. La manipulación editorial no ha implicado alteración de las ideas ni de los contenidos de los materiales originales.

⁵⁵ Carlos Reygadas habla sobre su película *Japón*, en <http://cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=1466>

Hidalgo, 200 kilómetros al norte de la ciudad de México] está cargado de belleza, de color, de sonidos que uno solo puede escuchar después de diez minutos de silencio, y de tantas cosas que parecen intangibles pero que yo quise compartir con otros. La mejor manera de hacer un retrato de este lugar era crear un personaje, que fuera extra-receptivo, no solo en su personalidad sino también por el contexto de la situación en que se encuentra. Me parece que alguien que está esperando una muerte inminente debe estar agudamente atento a sus sentidos. De ese punto en adelante, la idea para la película se convirtió en un proceso orgánico.

Personajes

Quería ir en contra de ciertas convenciones, las cuales siempre me han molestado porque no se corresponden con la realidad. Algunas de ellas tienen que ver con esa idea de que las mujeres son el sexo débil, que la gente vieja no sabe nada, y que la educación lleva necesariamente a una satisfacción plena. En *Japón*, Ascen es una mujer vieja y sin educación. El hombre es más joven, más cultivado. Pero al final, Ascen es la más fuerte, la más sabia y probablemente la más feliz de los dos. El personaje está directamente inspirado en un hombre llamado Alejandro Ferretis, un amigo de mis padres que a lo largo de los años se ha vuelto más y más cercano a mí. Su manera de ver el mundo me ha inspirado enormemente. Conozco gente como él que es muy cultivada, con muy buen gusto y muchas ideas acerca de la vida, pero que a la que, al final de cuentas, le falta cierto *savoir-vivre*. El personaje en la película se protege a sí mismo usando una barrera de ideas metafísicas, como una armadura diseñada para prevenir que las cosas

elementales de la vida lo afecten. La mujer se encuentra totalmente indefensa. Y cuando se abandona, se entrega a él de una manera tan abierta, el hombre claramente se da cuenta de que su caparazón es algo inadecuado.

Ascen tiene un altar en su habitación y reza allí todas las noches simplemente porque, durante los últimos tres siglos, en cada casa del pueblo ha habido un altar donde los borrachos, los adúlteros y los asesinos rezan por igual. De la misma manera en que los ritos revelan verdades acerca del inconsciente colectivo de la gente, los iconos también revelan deseos, temores y frustraciones. Desde este punto de vista, es fácil comprender que cada hombre mexicano vea en la Virgen María las mismas cosas que una actriz porno; y que la mujer mexicana ve en Jesús su propio ideal erótico. Y realmente, nadie está consciente de este elemento en su subconsciente y de todos estos iconos y rituales.

No-actores

Cuando una persona inspira un personaje en lugar de que ocurra al revés, los actores no necesitan conocer el guion. Simplemente interpretan su parte. Magdalena nunca tuvo acceso al guion ni a los diálogos. Para cada toma le dije lo que tenía que hacer y decir, cuándo y cómo. Para la escena de sexo, por ejemplo, yo me anticipaba a cómo iba a reaccionar ella en la vida real. Ella cumple sus promesas pero como es también muy modesta, le es muy difícil estar desnuda enfrente de un extraño. Así que dentro de los límites de la ficción, era exactamente la misma situación. Ella le hizo una promesa al hombre, cuyo personaje en este momento de su vida no estaba acostumbrado

a la interacción sexual. Cuando llegó el momento de dirigirla, todo lo que le dije fue: siéntese y haga todo lo que el hombre le diga que haga. Ella me había prometido que haría la escena, así que yo sabía que haría lo que Ferretis le dijera. También sabía que su modestia era inevitable y que se resistiría, que es exactamente lo que yo quería tener en la película. También le dije a Ferretis que la pusiera gentilmente a Magdalena sobre sus manos y rodillas y la penetrara. La escena se desarrolló exactamente de la manera en que yo me la había imaginado.

Método

Primero, me gusta visualizar el estilo y la atmósfera del filme. Luego pienso en la trama. A continuación, me imagino todo el asunto, poniéndolo sobre papel en la forma de un guion editorial. Diseño el *storyboard*. Escribo un guion convencional para que otros puedan leerlo. Los *storyboards* nos ahorran un montón de tiempo con el equipo. Las discusiones son más útiles e interesantes si no perdemos tiempo en simples direcciones espaciales. Pero antes de empezar el *storyboard*, tengo que saber dónde y cómo voy a trabajar. Entonces pongo en práctica mis instrucciones antes y durante la escritura. Cuando llegamos al *set*, sé exactamente dónde poner la cámara, cómo quiero la luz y qué lentes focales quiero usar. Por supuesto, esto no impide que improvise si aparece una mejor opción. Nos permite un equilibrio entre la preparación técnica y formal y los incontrolables elementos naturales y humanos, que dan lugar a una gran e inesperada libertad.

Rodaje, sonido, música

Tuvo lugar a lo largo de seis semanas. Filmamos temprano por la mañana y tarde por la tarde, simplemente por la belleza de la luz. Filmar en ese cañón fue el infierno, especialmente en términos de sonido. La topografía de la locación funcionaba como una tabla receptora de sonido y durante el rodaje tuvimos que pedirle a cada habitante dentro de los cinco kilómetros que apagara el motor de su auto, sus pozos de agua, en incluso sus radios. Trabajé en el sonido usando dos métodos radicalmente diferentes, pero en cierta manera eso fue fiel a cada uno a su propio modo. Cuando el aspecto documental y realista de la película tomó la delantera, yo traté de conseguir un sonido puro y sacrifiqué la estética en nombre de la autenticidad. Durante la escena de sexo, por ejemplo, la primera toma está llena de camiones que arrancan o frenan, pero el poder inmediato de la escena se impone sobre cualquier sonido parásito. Todo fue trabajado con minuciosidad, revelando lo que me parecía más apropiado para conseguir la sensación exacta. Ese es el caso en la secuencia en que el hombre baja el cañón por primera vez, cuando escuchamos el sonido ostensiblemente irreal del hacha. En cuanto a la música, nunca es ilustrativa. Cuando emerge, se apodera de todo. La última toma, por ejemplo, es una transformación de una pieza musical por Arvo Pärt en imágenes. No es una simple ilustración, como en un video clip, sino que el efecto es como si el poder de la música se manifestara en imágenes. No se trata simplemente de lo que la música nos dice o lo que evoca, sino que es la música misma la que toma forma.

Elementos técnicos

Creo que la composición es uno de los aspectos más viscerales e intuitivos de las artes gráficas bidimensionales. El análisis de un encuadre equilibrado y una composición armoniosa puede aprenderse en una escuela de cine, pero no es muy útil cuando se la aplica. Cuando diseñé la totalidad de las tomas, el encuadre estaba en un ciento por ciento en manos del director de fotografía, mientras que el rodaje se hizo con cámara en mano. Por cada movimiento de una centésima de segundo, el director de fotografía hace una elección artística independiente. Tuve mucha suerte de tener un director de fotografía con un instinto natural para el rodaje. Le he explicado a mi madre mil veces cómo sacar fotos navideñas, pero siempre me corta los pies. Mi abuelo por otro lado no ha sacado más de diez fotos en su vida, pero nunca me ha cortado los pies: es un arquitecto.

El *scope*, la vista panorámica, es el formato más amplio para filmar; pero de todas maneras uno solo puede mostrar un fragmento del mundo. Uno puede construir entonces un mundo con una serie de tomas, lo cual es un aspecto fundamental del arte cinematográfico. A veces he querido mantener partes de la película sin editar, para mostrarle al espectador que, paneando un poco a la derecha o a la izquierda y a veces los 360 grados completos, hay todo un mundo para ver fuera del cuadro. Y esa es la razón por la cual uso panorámicas: para incluir la totalidad temporal y espacial del mundo que quiero compartir.

Referencias

No me interesa en lo más mínimo hacer un cine referenciado hacia el exterior. Para mí una película, como un buen libro o un fragmento de música, es mucho más interesante cuando es un mundo autocontenido. Los críticos, para tratar de explicar las películas, buscan vínculos que muchas veces resultan absurdos. Cuando hice *Japón*, jamás pensé en Juan Rulfo; sencillamente me imagino que el campo se parece y el campo mexicano se ha de parecer aún más, entonces si alguien habla de la gente de ahí puede parecer rulfiano. Pero en *Japón* yo estaba pensando en mi infancia.⁵⁶

Batalla en el Cielo⁵⁷

Simbolismo del título

El título es irónico porque Ciudad de México está más cerca del infierno que del cielo. Al igual que en *Japón*, el título de la película está abierto. Es posible imaginarse que hace referencia a la lucha de Marcos en una ciudad infernal o a la batalla de los dioses griegos allí arriba, disputándose el destino de los hombres. Hay tantas interpretaciones como espectadores.

⁵⁶ En entrevista con Carlos Reygadas: “Me interesa compartir una experiencia con el espectador”, por Pedro Adrián Zuluaga. Revista *Diners*. Consultado en http://revistadiners.com.co/actualidad/15234_carlos-reygadas-comparte-con-el-espectador/

⁵⁷ Consultado en *Batalla en el Cielo*: <http://www.golem.es/batallaenelcielo/director.php>

Idea argumental

Yo pienso que todas las películas son autobiográficas, aunque no sean necesariamente experiencias de tu propia vida. Por ejemplo, en *Japón* se cuenta la historia de un suicida, y yo nunca he sido suicida ni he tenido pensamientos suicidas, pero desde niño me he preguntado cómo sería suicidarse. En *Japón*, el paisaje era un personaje en sí mismo basado en la idea de que un entorno poderoso podía llegar a despertar a un hombre perdido.

Mi intención era demostrar la complejidad de la vida y de nuestras elecciones mediante la historia del secuestro. Marcos no es pobre. Tiene una casa, una familia. No le hace falta raptar a nadie para sobrevivir, pero es una forma rápida de conseguir dinero para comprarse un coche, por ejemplo. Escoge a una víctima con poco dinero entre la gente que le rodea porque es mucho más fácil secuestrar a un pobre que a un rico rodeado de guardaespaldas.

Hoy en día, los secuestros son moneda de cambio en México. Uso este fenómeno como punto de partida para poder hablar de cosas más universales. De hecho, el personaje de Marcos bien podría ser alemán o chino. La película tiene lugar en un contexto social de gran dureza, pero bajo ningún concepto es política. Se trata ante todo del conflicto de un ser humano desgarrado entre sus acciones y su naturaleza.

Tenía ganas de empezar la película con la toma de un rostro, el reflejo de nuestro ser interior, la representación más directa del individuo. A partir de ahí, empezar a ampliar el plano y desvelar a un hombre y a una mujer, como si representaran a toda la humanidad. El acto íntimo y afectuoso de una felación puede ser estético. Alejándome

de la pornografía, que intenta excitar al espectador, quería rodar la felación de una forma singular e inesperada para que el público se sintiera conmovido por este momento íntimo. El principio de la película es un resumen de la misma: un hombre y una mujer se tocan en una situación de total proximidad, pero no consiguen comunicarse. La distancia que les separa les hace sufrir. La sexualidad siempre es doble, carnal y metafísica, banal y profunda. Muestro la felación como un acto sexual y un acto de fe. Es posible encontrar la fe en el sexo.

Personajes

A primera vista, los personajes de *Batalla en el Cielo* pueden parecer inmorales. La mujer de Marcos secuestra a un niño, Ana trabaja en un burdel. Pero no son almas perdidas, ellos creen comportarse de forma normal. Marcos, al contrario, se siente atormentado. En su descenso a los infiernos, acaba tocado por algo superior. Marcos no se culpabiliza de un modo racional, pero tiene algo en la tripa que le impide aceptar el crimen: su propio cuerpo se rebela.

Aquí la ciudad actúa de forma constante en personajes como Marcos, que lleva la carga dramática del relato. Con Ciudad de México de fondo, quería comunicar sensaciones de dolor y de estrés. A veces, la vida urbana domina a los personajes, algo que intenté mostrar en algunas escenas sirviéndome de un estilo documental y nervioso. Lo alterno con escenas visualmente más ricas. Por ejemplo, cuando Marcos sale de la ciudad y se para en la gasolinera, la luz y la música crean un momento mágico:

penetramos en un mundo más poético en el que el tiempo parece haberse detenido. Pero no por eso olvidamos que Marcos se ha detenido para llenar el depósito.

Marcos es un personaje que no representa nada en concreto. Creo que nos acercamos más al Hombre cuando está simplemente delante de la cámara sin esforzarse en comunicarnos algo. El fin de la película es paradójico. El cuerpo de Marcos muere, pero el misterio sigue. Me parece una película optimista a pesar de ser una historia trágica. La atraviesa una corriente subyacente de belleza y el deseo de Marcos de crecer, de conocerse mejor, más profundamente.

No-actores

Marcos Hernández trabajaba con mi padre en el Ministerio de Cultura. Le pedí que hiciera un pequeño papel en *Japón* y, desde entonces, pensé en él para mi siguiente película. Me inspiró mucho en cuanto al concepto de *Batalla en el Cielo*, igual que ocurrió con Alejandro Ferretis para *Japón*. Marcos era ideal para encarnar a este personaje atormentado por un conflicto interno. Necesitaba a alguien introvertido, pero con mucha presencia y un aura misteriosa. Me gusta tomar a la gente, a los actores de mis películas, tales como son, como si fueran un reflejo de luz en el agua, un árbol o un bonito cuadro. Luego, la cámara se encargará de captar el interior de estos seres. Marcos no representa nada, se limita a ser. Es el actor ideal para mí.

Los actores no leyeron el guion; por lo tanto, desconocían las intenciones de sus personajes. Me gusta que la interpretación sea muy natural o, mejor aún, que no haya interpretación. En el caso de Ana, a la que interpreta Anapola Mushkadiz, incluso llegué

a hacer cambios en el personaje para que encajase mejor con su personalidad y su modo de ser. Si alguien tiene algo que me atrae, construyo el personaje alrededor de lo que ha despertado mi atracción. La materia humana ante todo. Me gustan las situaciones imprevistas y a menudo me sorprende la espontaneidad de los aficionados.

Los cuerpos de los personajes me parecen muy bellos. Se ve su piel morena cubierta de sudor, curvas preciosas, bonita materia humana. Siempre intento mostrarlos abierta y respetuosamente porque la mayoría de los seres humanos se parecen a estos cuerpos y no a las grandes estrellas. Personalmente, prefiero ver a Marcos y a su mujer haciendo el amor con libertad, sensualidad y realismo antes de imaginar a Tom Cruise u otra estrella manos a la obra. No intento crear excitación ni rechazo en los espectadores. En esa escena, los cuerpos se funden con la luz y la fragilidad conmovedora de los personajes. También me parece absurdo ver a una pareja haciendo el amor con los pechos y el sexo cuidadosamente tapados por una sábana. Prefiero rodar el sexo tal como se vive. La belleza natural representa para mí la sensación que podamos sentir haciendo el amor. Estamos hechos de carne y alma.

Método

Cuando escribo un guion, imagino las cosas tal como las siento. Así ocurrió con el personaje de Marcos y la ciudad de México y su textura sonora. Enseño la carne, el pelo, el sudor y la luz. La película está construida alrededor del anhelo, esa necesidad de sentir, de conocer, de estar, de ser consciente. No intento dar respuestas, más bien hacer preguntas, y me basta con que consten los misterios de la vida a partir de nuestra

existencia y de nuestra conciencia. Intentamos entrar en este mundo a través del cuerpo. Al final de la película, hay una escena que nos recuerda que algún día deberemos deshacernos de este envoltorio carnal. Todos somos seres efímeros, pero también somos dioses.

Ver a una chica joven y rica (Ana) chupársela a un hombre mayor y pobre (Marcos) puede molestar a una parte del público. Superficialmente, hay un asombro estético, pero el tabú es mucho más profundo y se basa en la diferencia social. Si el hombre fuese un rico traficante de drogas, nadie se asombraría, la chica sería inmediatamente tachada de prostituta. No provocho de forma gratuita, lo hago para desatar sensaciones sinceras en los espectadores.

Me gusta usar la cámara como si se tratara de un pincel para ver los colores que traza en el espacio. Desde *Japón* he aprendido a dejar la cámara más tranquila y a centrarme. En *Batalla en el Cielo* he preferido construir el idioma de la película en el montaje. Ya que el espacio en la ciudad está limitado, también aparece más recortado en la película. Al final, solo conservé uno de los muchos movimientos panorámicos de 360 grados que rodamos y este porque tiene una función precisa. Se abre al tiempo y al espacio mientras la escena de amor tiene lugar al lado. A veces, se contempla el mundo a través de la música: el espacio, el tiempo y la materia empiezan a bailar. La realidad puede ser fea, neutra o estilizada. Todo depende de una mirada que puede cambiar en cualquier momento.

Aunque la historia de Marcos me parece fuerte y singular, hay que saber alejarse de ella. El distanciamiento en el cine no gusta porque a los espectadores les gusta dejarse

atrapar por el relato y sumergirse en los sentimientos. Prefiero invitar al espectador a encontrar en esta película un tiempo y un espacio propio, además de darle la oportunidad de dejarse atrapar por sensaciones.

Música

En mi opinión, el cine está muy cerca de la música. Dibujo los *storyboards* como si estuviera escuchando música. A veces, solo son necesarias dos flautas, y luego viene un grupo de cuerda y címbalos. Me gusta que las películas alternen lo grande con lo pequeño, se crea un movimiento como en una sinfonía. El sonido es a menudo subjetivo porque indica de qué manera Marcos ve y comprende el mundo. También uso la cámara subjetiva porque es poderosa, pero jamás alcanza la nobleza del sonido para hacernos descubrir el fuero interno de un personaje. Cuando Marcos sale de la ciudad, se para en una gasolinera de lo más común, pero la música religiosa de Bach sublima la escena: no intento ser realista. Me gustan los contrastes dentro de una lógica paradójica. A veces, la belleza está acurrucada al lado de la fealdad. Por eso, cuando Marcos escucha una música maravillosa en un sitio horrible, se apodera de él una sensación magnífica.

Sexo y fe

En México, la base del catolicismo es el ritual y no la espiritualidad. La Virgen de Guadalupe es considerada como la madre de todos los mexicanos; su amor es incondicional y nosotros nos alegramos mucho de ser sus hijos. El peregrinaje que describe la película tiene más de hecho social que religioso. La mujer de Marcos va

como cualquier otra persona para pedir perdón; su razonamiento es el siguiente: ¿Por qué no voy a pecar y arrepentirme luego, como todo el mundo?.

Al principio y al final de la película, el acto sexual está ligado a la fe. Al contrario, la relación sexual entre Marcos y su mujer exprime el amor erótico. Luego, en la relación entre Marcos y Ana, el sexo se convierte en una forma de manipulación. Ana cree controlar la necesidad sexual de Marcos, pero se equivoca porque el hombre necesita comunicarse, quiere que le escuchen.

Referencias

Me sentí libre de cualquier referencia. Sin embargo, durante el rodaje, pensé en Rossellini y en su modo de trabajar en *Roma, ciudad abierta*. Construyó una ficción usando la realidad de la posguerra. Visualmente, pensé en los cuadros de Ticiano y de Tintoretto, en los temas y en los colores.

En el realismo mágico, el desfase con la realidad solo se expresa a través de la materia. Enseñar a una chica con un vestido de siete kilómetros de cola está muy alejado de mi universo. Prefiero el universo kafkiano con su poderosa dimensión metafísica. Intento desvelar la belleza sorprendente en algo real o, mejor dicho, en la materia tal como la conocemos. Intento que se vea belleza en cualquier parte.

Luz Silenciosa⁵⁸

Simbolismo del título

El título me vino de forma muy espontánea. Es una película que no tiene efectos de luz. No se usa la luz como un elemento narrativo sino que la luz realmente es esencial, está en todas partes, desbordando, es pura. No hay claroscuros, ni luces indirectas. Y como que siento que a través de la luz pasa mucha fuerza, mucha energía, pero siempre en silencio, es una energía que no arranca cosas, que no avasalla, que entra en silencio. El título se lo puse desde que empecé a escribir la película, antes de empezar a escribir el guion, no sabía ni siquiera exactamente a dónde me iba a llevar, pero fue rector para mí. Cuando estaba por allá en los paisajes, la luz siempre era muy especial, le daba como un contorno y un volumen muy fuerte a la gente y a los vestidos de los menonitas, y casi siempre hay un silencio muy grande, como que todo fluye a través de los rezos, del trabajo mecánico; no hay mucho diálogo, y sentía la presencia de la luz, que algo tiene de milagroso y sin hacer mucho estruendo. Entonces, de una manera muy natural le puse ese título. Ahora lo justifico hacia atrás; cuando se lo puse fue por puro instinto.

Idea argumental

Tenía muchas ganas de contar esta historia que ya traía entre manos, la historia de un hombre que ama a dos mujeres, una es su esposa y otra es otra, y sufre muchísimo

⁵⁸ Entrevista publicada en *Reforma*. En <http://luzsilenciosa.blogspot.com/2007/07/entrevista-de-carlos-reygadas-diario.html> y Paco Pulido Spelucín. “¿Por qué Luz Silenciosa?”. Entrevista a Carlos Reygadas durante el Festival de Lima (11 Encuentro Latinoamericano de Cine).

porque no se trata de la típica historia de triángulo donde todo está lleno de mentiras y de manipulaciones y engaño. Aquí los tres tratan de ser lo más valiente y lo más puro posibles.

Yo quería contar esta historia y, cuando estaba pensando en el contexto, hice unos viajes por Chihuahua, y viendo cómo viven los menonitas de allá, me pareció que era la comunidad perfecta, porque es uniforme, casi monolítica, todo mundo es agricultor, se visten igual, son incluso muy parecidos físicamente, entonces así me podía concentrar en la historia de la pureza de este amor dividido, que no fuera la típica historia de un hombre ya mayor que prefiere a una mujer que está guapa o que es a veces de dinero o cosas por el estilo, y no tuve que molestarme ni siquiera en el lenguaje, habría la objetividad total de los subtítulos, ya que decidí hacerla en la lengua original de la comunidad menonita, que es el *plautdietsch*, el alemán bajo.

Tengo un tío que vive allá, trabaja el campo desde hace 40 años. Él me llevó a conocer gente y me abrió algunas puertas; primero caí con unos muy radicales y hubo un momento en el que estuve a punto de abandonar el proyecto, porque me di cuenta de que iba a ser muy conflictivo, pero poco a poco fui encontrando gente más receptiva y al final encontré a la gente que ves en la película. Hice más búsquedas, y un gran trabajo de pre-producción, luego hice un rodaje lento y muy pausado.

Personajes

Johan tiene un temperamento fuerte, pero en las primeras escenas pareciera que se está quebrando, arrepintiéndose de lo que hizo. No llora porque sea débil o porque no

tenga una personalidad fuerte. Aunque más que fuerte, es una persona viva, que se atreve a vivir la vida. Bueno, también fuerte porque estos hombres aprenden a vivir su debilidad y por eso pueden llorar más que nadie. Se atreve a vivir sus sentimientos pero por otra parte eso lo avasalla. Ser valiente de verdad es asumir absolutamente momentos duros también. Él quizás no lo entiende, pero el dolor es enorme. Es una buena persona, y le hace mucho daño saber que hace daño a una persona que ama. Hay una escena clave en la que Esther y Johan lloran en la lluvia. Fue difícil y pude hacer solo una toma con cada uno porque Cornelio (Johan), tenía muchos problemas para llorar, además está cayendo el sol en las ventanas y teníamos que esperar el momento preciso y lo logró. Ella igual, era lluvia real. Claro, los dos se dejaron sentir muchísimo con situaciones personales de dolor y lo lograron.

No-actores

Desde que fui allá la primera vez, me fijé mucho en las caras de la gente. El proceso de *casting* es muy natural y consustancial a la búsqueda de la atmósfera; para mí son muy importantes los lugares y las personas que escoges. A partir de ahí creo que puede construirse toda la sensación. Permanentemente estoy buscando; a cualquiera que me encuentre en la carretera, en el restaurante, en un arado, en el campo, siempre le echo el ojo. Entonces, desde que llegué, busqué mucho al hombre. Me costó mucho trabajo.

Muchos de los que me gustaron para el papel no hablaban nada de español o eran excesivamente tímidos, pensaban que era una cosa del demonio y me rechazaron, hasta que encontré a Cornelio Wall; con él encontré un camino, porque conduce un programa

de radio en Cuauhtémoc, y me ayudó a encontrar a los demás menonitas que ves en la película. Es el personaje perfecto, transmite la misma fuerza que me había imaginado; lo demás simplemente fue hacer que se aprendiera los diálogos y pedirle que sintiera lo que tiene que sentir el personaje central. Después de eso lo demás surge de una forma totalmente natural. Para las mujeres, fue más difícil, porque en todo el norte del país hay mucho machismo; además, el machismo de los menonitas es muy fuerte, es casi una mujer-propiedad (en el aspecto público, porque en lo privado es casi al revés), pero me costó mucho, porque las pocas que podían no me gustaban. Entonces, en un momento dado, dije que me tenía que ir a Canadá. Ahí hay campos muy numerosos, más que en México, y (a Miriam Toews) la encontré en Manitoba, y a la otra (María Pankratz) la encontré en otro viaje, por Alemania y Holanda, en las comunidades de allá; ella es de origen ruso, de Kazajstán. Ahí las conseguí y las trajimos a México. Todos los demás menonitas en la película son de la comunidad de Cuauhtémoc. Los protestantes son muy autónomos. Cada uno tiene su predicador, y manejan diferentes tipos de aceptación hacia el exterior. Finalmente, con la gente que yo di era muy abierta, pero también había gente muy conservadora, y ahí no había manera de avanzar.

Método

El cine tiene muchísimas cualidades y formas, y una de ellas es que debe aportar un contenido documental importante, incluso en la ficción. A mí me gusta el mundo detrás de la historia; me encanta que lo único que se vea en las películas sean lugares y personas, me gusta que sean auténticos y genuinos, y no necesariamente profesionales

representando un papel. Siento que muchas veces el cine de hoy es como una literatura ilustrada con los medios del teatro, y eso no me gusta tanto. A mí me fascina ver a una persona por primera y última vez en una película, y no ver a Nicole Kidman vestida de enfermera y mañana de astronauta o de señora del siglo 19; no dejo de ver ese cine, pero me encanta ese lado documental dentro de la ficción. No estoy en contra del cine de actores profesionales; al contrario, me gusta mucho como espectador. Lo importante es que haya diversidad y producción, esa es la clave de todo.

Creo en la libertad creativa de procurarse y de usar lo que cada quien necesite para expresar su visión personal. No creo en ningún dogmatismo sobre el movimiento de cámara o su no movimiento, o la iluminación o su ausencia, lo único que creo es que cada cosa que se haga para una película tiene que tener una razón –y muchas veces es simplemente la intuición pura y nada más–, pero todo debe tener una lógica interna pura, y eso surge del director, y cada director decide sus elementos y sus formas. No tengo ningún dogmatismo para eso, lo mismo soy bastante ecléctico en la forma en que uso las herramientas.

Rodaje

Los menonitas viven aislados en el campo, por lo tanto son ariscos. No tienen mucho contacto con el exterior, entonces fue difícil. Al principio, había quienes me veían llegar y pensaban que era un asaltante o que iba para venderles algo. Después les dije que quería filmar una película. Ellos tienen mucha aprensión contra la televisión y el cine. Ellos tienen prohibida la televisión pero lo que llegan a ver, cuando hay alguna

televisión por ahí, pues son películas de balazos o telenovelas y es bastante obvio que detesten todo eso. Para ellos el cine es sinónimo de eso y nada más, porque ellos no han visto otra cosa. Entonces tuve que explicarles lo que yo quería hacer, porque pues fundamentalmente la película iba a documentar su cultura de alguna forma, por lo menos su forma de hablar en este tiempo, su vestimenta, sus casas. Cosas que desaparecerán además. Costumbres y cultura propiamente dichas. En Canadá por ejemplo, las nuevas generaciones hablan menos su dialecto, se quedan con el inglés, van mimetizando la cultura canadiense. En México, por el tema racial, finalmente perduran más. Pero también hay matrimonios mixtos y de pronto todo eso puede desaparecer, entonces mucha gente me rechazó, pero algunos fueron quedándose y son los que están.

Todo fue con mucha pausa, con mucha tranquilidad, no fuimos invasores. Éramos 11 personas, incluyéndome, por lo que no fue como la típica producción de cine que llega con gran equipo, sino que fue un trato muy personal y directo con las comunidades. En el *set* solo éramos seis o siete, ya que los asistentes de producción generalmente andaban en la carretera trayendo negativos o llevándolos; no teníamos la parafernalia que normalmente se usa en el cine, no utilizamos luces artificiales de cine, lo que nos permitió entrar en sus casas, en sus hospitales, casi pasamos desapercibidos, como si hiciéramos documental; además, ahí los espacios son muy grandes, por lo que no llamas mucho la atención. Filmamos de una forma muy orgánica, sin alterar mucho su ritmo de vida.

Estuve yendo durante largos períodos. Al principio no me ayudó casi nada, por lo mismo de sus políticas respecto al exterior, y como están repartidos en áreas tan

extensas, pues de pronto yo preguntaba por una persona de tales o cuales características y me decían que estaba en casa de la vecina, y la vecina vivía a 40 minutos, y no estaba ahí, sino en casa de la hermana, a tres horas, y de ahí otras dos horas... Avanzamos muy lentamente, una vez pasé junto a mi asistente cerca de seis semanas en las que no avanzamos casi nada. En algún momento pensé que iba a resultar imposible hacer la película.

Fueron cerca de 100 días. Te digo que fue muy lento y esperábamos los elementos de la naturaleza para filmar uno o dos planos en la mañana y otros dos en la tarde. En una ocasión, nos tardamos una semana esperando la lluvia, así es que gasté más mis recursos en comprar tiempo que en material. Podíamos darnos el lujo de esperar, y las lluvias que aparecen en la película son reales. Eso conlleva mayor realismo y muchas desventajas técnicas, pero el resultado es muy poderoso, inconscientemente te das cuenta del poder de la naturaleza.

El resultado puede ser un cuento chiquitito de unas páginas o puede ser el cuento total de la vida. Hay un mundo en donde la gente sufre, donde la gente trata de encontrar salidas y donde al final hay algo inexplicable que luego vuelves a entender. Es la esencia de la historia. Pero la forma de filmar, nunca se ha hecho en la historia del cine. Desde que empieza la aurora hasta que sale el sol. El movimiento físico son 30 metros. Hay una mezcla de condensación de la luz pero no del movimiento. No es como un *timelap* que se ven las nubes a toda velocidad. Es una cosa técnica que todavía no voy a revelar. Además, acá es una cosa sensorial, sientes que lo estás viendo.

Música

Estoy acostumbrado a hacer la película en mi casa, pero esta vez no fue así, porque estuve mucho en el terreno, y escuché poca música y me dejé ir más por el lugar. En la película, pensé poner canciones de Sigur Rós al final, pero cuando lo monté me di cuenta de que por sí mismo era bello, y no valía la pena sacrificarlo y ponerle una canción encima. La película se quedó prácticamente sin música. Todo lo que sonaba, suena tan bien y tan hermoso que para qué lo iba a sacrificar poniéndole música por encima. Ni siquiera es que me haya planteado que no hay que poner música por un asunto teórico.

Ritmo y sonido

Una vez que escojo este lugar por sus características de sociedad uniforme, la plástica del lugar se apodera de ti y te impone, te obliga a filmar de una manera determinada, el sonido por ejemplo. Yo siempre trato de hacer y utilizar un ritmo de lo más amigable para el espectador. El ritmo de una película para mí está casi exclusivamente condicionado por el ritmo del lugar; entonces, la cámara generalmente está en frontalidad o lateralidad total, lo que trae y evoca un silencio y una gran cantidad de cosas que pasan por debajo de la información. Está la información al nivel conceptual, como en todas las películas, que requiere un tiempo y una distancia especial para filmarla.

De alguna forma percibo el sonido como el elemento que está conectado con la consciencia o la ausencia de consciencia. Esto se manifiesta en los rezos o en la

meditación. Es raro que cuando haya mucho sonido alguien esté en una situación introspectiva profunda, puede ocurrir claro, pero creo que sí, la vida se representa por el sonido. Construir, desplazarse, comunicarse requiere eso. Entonces siempre hay esos choques, pero de forma natural. Y si lo siguiente es pasar a otra actividad entonces hay ruido. Es como la vida, y también eso ritma la vida, pero siempre tiene que haber una cadencia interna, el sonido es importante para dar el ritmo de la edición. Pero el sonido te dice mucho al momento de cortar. Si montaras la película muda, si luego pones el sonido, muchas cosas cambiarías.

Prácticamente el ciento por ciento de los sonidos son directos y el resto fueron tomados después de la filmación pero en el mismo contexto. No hay ni un solo sonido incidental retocado en posproducción. Es increíble cómo puedes disfrutar de la película sin sonido y que también puedas cerrar los ojos y revivirla como una experiencia totalmente nueva y completa. Imagen y sonido deben existir a nivel de totalidad.

Naturaleza y fe

No soy religioso en el sentido de seguir dogmáticamente alguna religión, pero sí percibo una fuerza o una lógica superior omnipresente, la cual no sé ni cómo se relaciona con la muerte o nada, acepto la descomposición eterna pues es lo que procede. Pero estoy convencido de que hay una lógica o un principio rector absoluto y creo que ahí hay un sentido de trascendencia. Y que hay tanta belleza y presencia en el mundo que nos rodea que no es que haya un creador, pero sí es probable que haya algo mucho más allá de nuestra comprensión. Me conformo con saber que hay algo más allá de la

comprensión y de aceptar que la naturaleza es una manifestación de esa belleza suprema. La naturaleza es algo que merece muchísimo respeto. Creo que de todas las corrientes o formas de militancias que hay en el mundo a mí me han parecido rechazables pero el ecologismo es la única que tiene algo de sensato hoy en día.

Sexo

En esta película, desde que planteé el tema sexual, lo sentí que debía ser así. Que no había ninguna razón por la cual tendría que enseñar algo más que eso. Aquí sí se trata de tener una relación sexual, de amor, y eso es lo que importa y por lo tanto es lo único que enseño. En las otras dos películas que hice, era muy importante enseñar cómo hacen el amor, porque había cosas que ocurrían al interior del sexo y entonces había que verlo. Por eso no me lo planteo en plan tabú como dicen algunos. Para mí, si hay necesidad lo enseño y si no, no. Yo nunca voy a enseñar a un tipo cómo mata a otro, por ejemplo si lo tortura. Para qué vas a enseñar eso si no vas a enseñar algo realmente profundo de los personajes.

Por ejemplo en *Japón*, cuando el hombre es vencido por la situación, empieza a llorar a la mitad del sexo, pues es a la mitad del sexo que lleva varios minutos en un sentimiento amoroso profundo y eso le está despertando y eso le está haciendo todo un eco al resto de la película y ahí cae, se derrumba y llora, pues es necesario enseñarlo. También enseñarlo en su desnudez, en la fragilidad de ese momento. En *Batalla en el Cielo*, se está hablando mucho de la presencia física de lo carnal, de cómo hacemos cosas por el solo hecho de ser materia animada, entonces esa materia animada hay que

verla, entonces esta película no se trata de materia animada como en muchos sentidos se trataba en *Batalla en el Cielo*. Acá se trata de que están teniendo un conflicto ético-racional, presente y espiritual, entonces cada película requiere lo que requiere.

Cine y literatura

El cine para mí, o por lo menos el cine que a mí me gusta, está mucho más cerca de la música que de la literatura; entonces, más que hacer literatura ilustrada a mí me interesa ese sentimiento como si estuvieras presente en el lugar, de oler y sentir la temperatura, escuchando o evocando los sonidos, y eso permea la piel de una forma diferente; muchas veces no es tan inmediata, no disfrutas tanto, pero después se te queda dentro y te da esa sensación. El cine diametralmente opuesto sería, por ejemplo, el de Clint Eastwood; *Río místico* es una película en la que te la pasas bien, que tiene mucha intensidad, pero definitivamente la intensidad y la profundidad no son la misma cosa.

Cuando acaba la película ya casi ni te acuerdas. Y hay otras que se te quedan dentro, que las asimilas poco a poco y vive en ti el sentimiento; a mí ese es el cine que me interesa. Por eso el lugar me imponía, y yo lo transmitía y lo dejaba pasar a la película.

Siempre los libros me provocan imágenes. Pero quiero ser claro en cuanto a lo de literatura ilustrada: no es que esté en contra de la literatura y que no crea que un libro se puede llevar al cine, sino que son dos lenguajes totalmente diferentes. Al principio de *Luz Silenciosa* hay un amanecer que dura siete minutos que no podría hacerse en la literatura, y del mismo modo hay cosas que no pueden hacerse en el cine, no quedan

bien; hay cosas muy particulares de cada uno. Por ejemplo, los libros de Traven valdrían para hacer una película fantástica. De hecho, hay una, *El tesoro de la Sierra Madre*, de Huston, aunque bueno, es demasiado narrativa, pero es buena, y sí, quizás algún día tome un libro de Traven y lo use para hacer una película.

No creo que el cine sea contar una historia, como tantas veces se repite. Así lo único que ocurre es que se escribe una historia literaria y luego se ilustra. Presentas visualmente el concepto para avanzar en la narración de la historia. Eso es lamentable porque el cine es el arte de ver y escuchar. Puede valer para la literatura, pero no para el cine. Si solo informas, destruyes la esencia de ver y escuchar.

Espacio y tiempo

Creo en el tiempo para que las cosas cobren vida y trasciendan la conceptualización primaria. Hay que ver la profundidad y la belleza de lo que tenemos delante. En cuanto al espacio sucede lo mismo, porque a veces dejas el plano fijo y ocurren cosas que están fuera de plano sin que exista la necesidad de seguir continuamente la acción. El mundo trasciende el campo de visión. Hay una idea que venía a decir que hacer una película no es reproducir el mundo dentro de una pantalla sino que es una mirilla que sugiere que hay algo más allá.

La muerte

Simplemente es parte de la reflexión esencial. Yo nunca pienso que hay que hacer una película sobre la muerte. Pero quiero contar una historia, que es el dilema de

este hombre, de un amor dividido que puede ser algo muy doloroso y que en un momento dado, el sufrimiento y el dolor te acercan a la muerte. Aquí llega al grado tal que produce una muerte física, pero sí siento que en cualquier reflexión sobre la vida, está presente la muerte.

Referencias

Herzog decía que construía para el paisaje, yo en *Japón* lo viví así; en *Batalla en el Cielo* fue un poco también así. En *Luz Silenciosa*, realmente no; aquí el motor central es la historia de amor, y por eso quizás es mi película más emotiva, del corazón dividido.

Ordet es una película que me ha fascinado desde que la vi por primera vez. Pero yo no pensé en *Ordet* al principio, pero cuando escribí la historia y llegué a este punto en que la mujer muere de dolor, que para mí era la parte central... Luego en la forma de resolver, quería resolver ese caos y para mí fue a través de que ella despertara, ahí lo sentía, y se puede decir que estaba más conectada con *La bella durmiente*. Entonces, ahí en ese momento, creo que de una forma casi subconsciente, como visitaba mucho estas comunidades, y siempre me hacían pensar en Escandinavia, empecé a sentir la presencia de *Ordet*. Entonces, directamente me acerqué sin ningún miedo a hacer unos encuadres tales como los de *Ordet*. Que al mismo tiempo es como un retrato de toda la película. Siempre con frontalidad, o lateralidad, sin movimientos y sin contemplaciones. Después había que hacer un acercamiento directo y no tuve ningún miedo de abordarlo, sabiendo que era una referencia, un homenaje. Esta película no trata de una mujer que despierta, sino de un hombre que tiene un conflicto amoroso y le están pasando muchas cosas.

Luz Silenciosa es una historia de amor, algo que no tiene nada que ver con la película de Dreyer. Muchísimas películas son historias de amor y no están conectadas entre sí. Para mí el motor de *Luz Silenciosa* es la muerte por dolor, en una pareja que se está destruyendo por un enamoramiento, lo que yo concibo como un estado alterado de la conciencia. Mi película trata mucho más de temas humanos mientras *Ordet* trata básicamente de teología. Pero resulta que como los personajes de *Luz Silenciosa* son de origen germánico y los hechos ocurren en el campo, alguna relación puede establecerse. Y luego ocurre algo que no pasa en muchas películas y es que alguien, desde la muerte, vuelve a la vida. Creo que es un asunto que desde la infancia nos impresiona mucho, más allá de *Ordet*. Pero no hace falta que la gente se referencie hacia afuera. Quien tiene el sentimiento directo puede ver *Luz Silenciosa* tal como es.⁵⁹

Post Tenebras Lux⁶⁰

Simbolismo del título

[...] *Post Tenebras Lux* es un término usado por el catolicismo, pero la idea de que siempre después de lo malo viene lo bueno tiene más que ver con la espiritualidad antes que con la religión. [...] la religión como tal no es algo que me llame

⁵⁹ En “Me interesa compartir una experiencia con el espectador”.

⁶⁰ El título en latín (versículo bíblico en el libro de Job) significa “luz después de la oscuridad”. *Post Tenebras Lux* es la película más polémica de toda la obra de Carlos Reygadas, de ahí el tono defensivo que puede percibirse en las respuestas de Reygadas. En este apartado se han utilizado textos de varias entrevistas. De Roger Koza (“Carlos Reygadas: Se me acusa de revelar mi intimidad, como si las sábanas fueran sagradas”); de Fernanda Solórzano (“Reygadas contra la interpretación”); de Gabriel Quispe (“Carlos Reygadas habla de *Post Tenebras Lux*”, 17 mar. 2014); de Ezequiel Boetti (“Vale la pena cuestionarnos lo que vemos”); “Entrevista con Carlos Reygadas, director de *Post Tenebras Lux*: La sangre y el cine y el cine en la sangre”, en *CNN*).

particularmente la atención. Yo diría que el pueblo mexicano no es religioso. Al contrario; es quizás uno de los menos religiosos del mundo, pero sí muy ritualista. Ese tema y las preguntas sobre lo externo y lo esotérico sí están muy presentes en la sociedad y son parte de la vida diaria. Yo siento que tengo una especie de mandato de lealtad a esa realidad individual, amplia y fragmentada en la que vivimos.

Idea argumental

Una tarde caminaba con mi hija; estábamos los dos solos. Amo ese campo y voy ahí todas las tardes; amo a esos animales. Tenía ganas de empezar una película así porque quería compartir esas cosas. Solo me imaginé que llegaría la noche, y que mi hija se quedaría ahí diciendo papá, mamá, o algo. Tuve una sensación de belleza, libertad y una relación particular con toda la naturaleza. Y pensé que podía filmar esa experiencia. Pensé que la película podría arrancar ahí. Nada más que eso. Lógicamente, en un sentido indirecto o secundario, es evidente que la escena sintetiza la totalidad de la película y una idea en particular: el ser humano al empezar su vida es libre, luego va aprendiendo a nombrar las cosas y empieza a tener ciertos miedos. Se acercan la noche, los truenos, los relámpagos y el ser desaparece. Es una síntesis de la película, que puede ser mirada como un filme acerca de la pérdida de la inocencia, pero no lo intelectualicé así. Sí, la escena resume el filme pero yo nunca lo pensé. Esa secuencia resuelve el tema de la belleza de la infancia y de la existencia, y, al mismo tiempo, el peligro de esa existencia —y la necesidad de la muerte.

Personajes

[Relación patrón-servidor]: Puede darse en cualquier lugar de México, entre un jardinero y tú, por ejemplo. Existe la sociedad tepostiza, pero en la película eso es irrelevante. Esa relación de amistad y distancia simultáneas es propia de una visión occidental dominante que se impone sobre las demás. En la película puede verse cómo Juan y su familia tratan al *Siete* [empleado] con amabilidad pero también con altivez, y cómo este se comporta con sumisión disimulada. No quiero ser determinista y decir que lo que le sucede a Juan representa la venganza de la clase oprimida, porque no me interesa hablar de clases. Es un asunto que trasciende ese tipo de divisiones. Lo que le sucede a Juan es algo azaroso, pero propio de la situación actual. Es decir, una consecuencia de la tensión de cosmogonías que existe en el país, y que no se ha resuelto desde la destrucción de México hace 490 años. Así como él se desahoga maltratando a un animal, algunos se desahogan mentándose la madre en el tráfico y otros maltratando a su pareja. Juan es un tipo muy físico que tiene un comportamiento violento, y que se pasa de la raya.

No-actores

Muchas veces he hablado del actor como una presencia y no como la representación de un papel que se crea a través de la película. Ejemplo de ello son los niños, ellos están frente a la cámara –en ningún sentido peyorativo, sino positivo– como un perro, como una piedra, como una nube, solo están. El adulto rara vez puede hacerlo.

No creo que el cine sea el campo para la actuación, creo que el campo para la actuación es el teatro y quizás otras artes. Para mí el cine es mucho más parecido a la fotografía. Imagínate que eres una fotógrafa y vas al campo a fotografiar campesinos, y alguien te dice ‘¿por qué no fotografías a actores disfrazados de campesinos?’, y tú dices para qué voy a fotografiar actores si ya existen los campesinos y es lo que me interesa, el campesino, no alguien actuando un campesino. Con el método que planteo todo funciona si está bien el *casting*, pero si te equivocas, arruinas todo.

Primero que nada todos ellos son tan inteligentes como tú o yo, o más. Todo lo contrario de lo que mucha gente paternalista cree, que piensan que no saben lo que hacen. No, ellos saben perfectamente lo que hacen y valoran sus propios riesgos. [...] y a las pruebas me remito, puedes hablar con cualquiera de ellos y te van a decir que les fascinó la experiencia y no se arrepienten ni tantito.

Para mí un actor que me empiece a cuestionar no me funciona, porque si empieza a cuestionar, ya no puede ser como un niño o como un árbol o un animal al que estás fotografiando. Si vas a fotografiar un venado así es y ya está, no te puede cuestionar. Y así necesito que sean los seres humanos y aunque pueda parecer utilitario, en el fondo es para que esa forma de ser, el alma de esa persona pueda pasar a través de la cámara. Y no estamos hablando en términos filosóficos en ningún sentido, sino simplemente de lo que una persona es. Y la persona tiene que tener absoluta confianza en mí y, en algún sentido mecánico, porque solo así puedes ver al ser humano y no al actor y a su técnica.

Método

Para mí, hacer cine es un deseo de compartir con los demás lo que siento, parte de lo que veo y lo que pienso. Esa es mi motivación fundamental a la hora de hacer una película. Es algo intuitivo. Como preguntarle a un futbolista que tiene una técnica especial para bajar el balón: ¿cómo se le ocurrió hacerlo así? Supongo que el jugador respondería: no sé cómo, simplemente lo hago. Lo que parece un truco, y algunos dirán que a este tipo le salen las películas de casualidad, es lo contrario. En este sentido, insisto en el ejemplo de Kafka. Estoy seguro de que él no sabía qué era la metamorfosis, más allá de que lo sintió, y punto. Es en serio: fue algo intuitivo, y sé que si a mí me puede gustar, le puede entonces gustar a otros. Es un principio de empatía. Sucede también en el arte culinario: a un cocinero se le ocurre agregar jengibre a un plato que no lo lleva, y sucede simplemente que lo intuyó, y punto.

[...] existen dos tipos de directores. Tendríamos al director profesional, aquel que planifica un filme. Kubrick, por ejemplo, que tenía planeado una película sobre Napoleón, otra sobre la Guerra de Secesión, y esperaba poder rodarla. Habría otro tipo de directores, que podríamos llamar vivenciales, que no pueden hacer planes porque sus películas están cerca de una experiencia que están atravesando. Cuando rodábamos *Post Tenebras Lux* ya pensaba en la película que querría hacer después.

Elementos técnicos

Me remito una vez más a la pintura. A mediados del siglo XIX, cuando los pintores eran los únicos que se dedicaban a las artes visuales en el mundo y tenían un

peso total debido a que no había ni fotografía ni cine –la pintura era clave en la vida occidental–, se descubre que ya no se trata de copiar lo que vemos solamente con los ojos, sino de algo más. De tal modo que un cielo se puede pintar con otros colores del que tiene; se intuye algo novedoso en torno a la relación entre la percepción y el mundo.

Tuve una intuición rudimentaria: ¿por qué tengo que reproducir con la cámara lo que veo con los ojos? Si estoy haciendo una película, por definición estoy reinterpretando, y puede valer la pena que las cosas se vean diferentes. No en un sentido de truco, al que ya estamos habituados, sino la retención de plata para que haya contraste, el blanco y negro, o un filtro azul. Son recursos conocidos, y en esta ocasión se trató de un recurso nuevo. Se trata nada más que de una reinterpretación de lo que vemos. Al romper las líneas de lo que vemos y transgredir la física –porque las otras opciones formales que mencionaba no alteran el orden físico y esto sí lo hace–, esta decisión formal es un poco más radical. En síntesis, no es otra cosa que insistir en ver las cosas de otra forma porque justamente estamos viendo una película. Si se trata de ver las cosas como se ven, pues entonces es mejor dar un paseo.

Amat Escalante es muy conocedor de los trucos ópticos, él es un *freak*, podríamos decir, del conocimiento técnico de lentes y cámaras y de todos los procesos que haya. Conoce los formatos en donde se puede hacer esta extraña difuminación en los contornos y me ayudó mucho a encontrar por dónde podría ir, quién tenía ese tipo de lentes y cómo usarlos para que pudiera generar ese efecto. [...] lo puse a investigar un montón de cosas. No técnica en general, sino equipo cinematográfico exclusivamente de

aprehensión de imágenes, no necesariamente el sonido, no le interesan mucho los micrófonos, pero el tema de cámaras y lentes es algo que le fascina.

[El desenfoque de los costados] está en todos los exteriores de campo o ciudad, y en dos momentos al final cuando él ya está en cama y empieza a ver a su perro, a un cuadro de Frederic Church que es muy bonito. De algún modo no quería que generase aberraciones en las líneas humanas que son rectas y tienen ángulos, pero al crearse una aberración en lo que no tiene simetría me funcionaba muy bien. Para mí la función elemental era poder destacar lo que estaba en el centro del cuadro. Como viste, es un formato 1,33:1, casi cuadrado, centra mucho las cosas y quería que se observara, por ejemplo, a un perro, cosa que no hacemos porque lo conceptualizamos. Los niños hasta los cuatro o cinco años observan bastante al perro, la gente que consume drogas de repente los observa bien, el pelo, sus lagrimales, observar su lengua cuando la saca. Disfruté mucho del formato.

[La imagen del diablo] fue muy complicada pero no el resultado de pruebas, sino de una previsualización que yo tenía. [...] Tuve un sueño prácticamente igual y quería un diablo así, y fue muy difícil porque hoy en día con tanta animación las fuentes para muchos son como *El Señor de los Anillos* y ese tipo de cosas: 3D, fuego, pelos por acá y la respiración muy evidente. Quería algo mucho más abstracto y eso, curiosamente, es mucho más complicado de lograr. Los efectos digitales por más espectaculares que sean casi siempre están envueltos en mucho sonido y mucho corte, se pueden esconder fácilmente los defectos. Estos efectos digitales fueron muy complejos y fue una gran

lucha lograrlo porque hay quietud total cuando ves a alguien arrancándose una parte del cuerpo o ver al diablo caminando.

Referencias

El tema de la decapitación, por ejemplo, es muy cercano a nosotros pero no necesariamente a los demás. Por otro lado, cualquier persona medianamente informada sabría que la decapitación es algo propio de México, así como un mexicano sabría que en Japón la gente puede hacerse *seppuku* [como llaman los japoneses ortodoxamente al *harakiri*]. A la vez, leí comentarios de gente que había visto la película en Canadá o en Rusia, y que hablaba de sociedad mestiza y poscolonial. Al final, tengo la esperanza de que así como nosotros disfrutamos una película de [Yasujirō] Ozu, aunque se nos escapen referencias de cómo se vive en Japón, a otros les pase lo mismo con mi película.

He leído hace poco un libro de Proust llamado *Contra Sainte-Beuve*, en donde da una explicación acerca de cómo es el proceso creativo que yo siento muy cercana a lo que trato de hacer. Explica cómo ese ser que crea no es el ser externo, social o familiar, a veces ni siquiera el que uno mismo piensa que uno es. Desde ese lugar es interesante el asunto de la participación del espectador a la hora de sentir la película y proyectar lo que tú mismo eres.

Sexo

La pareja del filme es en principio una pareja tradicional, la cual pienso que asume el matrimonio como un tema de fidelidad, o que en el orden social en el que

participan así debe ser: la relación sexual es exclusiva y si fuera por fuera de la relación establecida, la periodicidad sería esporádica. Pero resulta que a pesar de todo, por cosas del destino, son gente un poquito diferente. Deciden vivir en el campo, y entre otras cosas ponen en tela de juicio su propia sexualidad y quieren probar otras cosas. Mucha gente habló de que seguramente hay insatisfacción, o que ese comportamiento conlleva problemas psicológicos. Yo no lo veo de ese modo.

Creo que en relación al tema sexual, en la medida que no se dañe, cada cual tiene sus temas, sus curiosidades. A menudo se cree que el hombre tiene una proyección imaginativa y no la mujer –que bien podría también suceder en ella. Podría haber sido la mujer la que se resistiera. Sin embargo, una vez que están en el baño de vapor en donde transcurre la escena, es la mujer la que puede integrarse a la propuesta y el hombre es quien se queda afuera y mira. Fue así que vi que existía un poder femenino y de comunión y en donde los hombres quedaban afuera. Al ver la escena recordé imágenes renacentistas de la Madonna con el niño en el pecho y amamantando, una iconografía casi mística y de comunión. Y aquí, esa dimensión tiene lugar en el momento de un orgasmo, en donde la paradoja es que todo lo externo que es visible podría ser considerado estrictamente lo opuesto a lo sacro, pero lo curioso es que sucede lo contrario. Hay una comunión entre las mujeres de la escena, y siento que la misma transmite una comunión poderosa. Desde *Batalla en el Cielo* siempre me ha gustado trabajar sobre una representación que puede ser entendida como superficial y banal, una dimensión reducida a su expresión física, como puede ser una felación, pero que por otro lado puede ser exactamente lo opuesto: una práctica o una experiencia que determine

una comunicación entre las personas en donde reluce una dimensión sagrada de la vida humana.

En verdad es un ambiente que se genera. Una gente está desnuda, estamos todos trabajando en un baño, no pasa gran cosa. El tema del pudor está sustentado en algo muy elemental, es algo que se rompe muy fácil. Pasan máximo un par de horas y el pudor se cae al suelo. Estoy seguro de que si en Arabia Saudita a las mujeres les permitiesen andar en mangas cortas sería una revolución por unas semanas, pero luego ya nadie les prestaría atención, para nosotros sería como si las mujeres andaran en *topless* en la ciudad. Vas a una playa nudista y a las dos horas o diez minutos ya no le tomas atención.

Esto sí se rompe muy rápido e inmediatamente la gente está de lo más normal y pedir que hagan estas cosas es algo muy mecánico, muy físico, que sabe hacer todo el mundo, no requiere preparación especial alguna. Natalia Acevedo sí requirió de algo más delicado porque tiene un orgasmo durante la toma pero no es nada de otro mundo, no es difícil si se genera un ambiente de confianza y seriedad donde es evidente que todos estamos persiguiendo el mismo objetivo.

Cine y literatura

Este filme es muy deudor de *Guerra y paz*. Nadie lo ha visto o señalado. Todo lo que sucede en *Post Tenebras Lux* se relaciona con el príncipe Bolkonsky: es un hombre guapo, pertenece a las clases sociales privilegiadas, trabaja en el ejército, es valiente y sensible, pero es un hombre insatisfecho. Su sensibilidad está apagada, pero en el momento de morir algo sucede y tiene una serie de visiones. Y Bolkonsky, al menos

para mí, inspira muchísimo a mi personaje. Es un pequeño guiño. En una cena familiar se cita a Tolstoi, efectivamente. Se trata de un pasaje de la novela en la que uno de los personajes pierde toda su fortuna y se siente más feliz que nunca. Juan simplemente está tratando de hacer un punto a su favor frente a su familia diciéndoles que el dinero no es lo más importante. Ya por el lugar en donde vive, o ciertas experiencias que ha elegido tener, él es algo diferente del resto de su familia. Cuestiona, se cuestiona más que sus familiares.

Ritmo

Muchas veces me hablan de los silencios, las pausas, como si fueran algo extraordinario, cosa que se me hace muy raro porque la realidad la mayoría de la gente, por lo menos la mitad del tiempo está en silencio, o más, solo también, pero parece que en las películas no es algo habitual, entonces cuando lo haces parece lo significativo del silencio, para mí es algo realista y cotidiano.

CAPÍTULO V

REYGADAS: CUATRO FILMES DEL CINE POÉTICO DE LAS AMÉRICAS

Contrario a lo que algunos críticos han considerado actitud evasiva del autor o falta de compromiso con la realidad, Carlos Reygadas trabaja el sentido ético velado como *arte poética*: concepto artístico que, en su caso, consiste en redefinir muchos de los conflictos de la sociedad, no desligándose de estos sino mostrándolos de modo personalizado, aportando una perspectiva crítica e intensa del entorno, menos estereotipada y más ecuménica que la visión tradicional. Los temas que el director mexicano elige para su cinematografía no son comerciales ni convencionales, ni tampoco hacen campaña a favor de ideología alguna; están desligados de todo compromiso *a priori* con cualquier jerarquía de poder.

El deseo consciente de este autor es que la obra de arte sobrepase lo previsible, y que en ella aparezca el ser humano en medio de conflictos de índole universal.⁶¹ Ese es el eje vital en Reygadas. Sin embargo, los conflictos de Latinoamérica aparecen en la obra de Reygadas, tan lejanos como latentes, todo depende de lo que el espectador busque en los filmes y de las herramientas cognitivas de que disponga para encontrar los signos de una realidad que el autor muestra sin imponer contextos ni condicionar puntos

⁶¹ Ver en capítulo V, los apartados “Simbolismo del título” en los filmes *Japón*, *Batalla en el Cielo* y *Luz Silenciosa*. En *Batalla en el Cielo* y *Post Tenebras Lux* ver, en ese mismo capítulo, los apartados “Idea argumental”, y “Personajes”, respectivamente.

de vista. El espectador interviene en los filmes del director mexicano, en tanto el autor lo convoca como intérprete del arte mostrado.⁶²

Más allá de las variadas temáticas que elige Reygadas, su modo de hacer cine – en evidente ruptura con la tradición– lo sitúa hoy como uno de los ejemplos más puros de creadores de cine poético en Latinoamérica.⁶³ Un análisis de su filmografía permitirá hallar, entre otras características: citas-homenajes a cineastas clásicos del denominado cine poético; tomas de larga duración; renuncia explícita a la narratividad lógica; recreación de atmósferas oníricas; usos del espacio, el tiempo y el paisaje como entes protagónicos y simbolizantes y la elección de no-actores (a los que Reygadas llama así para marcar la diferencia que, en tal sentido, ha establecido él en relación con los *modelos* de Bresson),⁶⁴ y mediante los cuales logra desdramatizar situaciones límite que son las que centra en sus filmes.

⁶² En “Me interesa compartir una experiencia con el espectador”. En cap. III, ha dicho Reygadas: “Siento que lo que uno es, en cuanto a nacionalidad se refiere, lo es porque ahí están sus raíces. Yo podría quizá irme a vivir a China y al cabo de cinco años se me ocurriría una película en China. Es probable, pero no estoy seguro. La mayoría de cosas que se me vienen a la cabeza tiene que ver con mi vida, que está vinculada a México, pero no quiere decir que no podría hacer una película en Estados Unidos. Pero otra cosa es que a mí no me interesa el cine de entretenimiento, no me interesa el cine de grandes presupuestos. No quiero trabajar con gente conocida disfrazada de personajes, no es la actividad a la que yo me dedico. Estoy muy a gusto haciendo lo que hago, es una necesidad personal”.

⁶³ Ante la pregunta de si considera su cine “de autor”, Reygadas ha dicho: “Las categorizaciones no son la mejor forma de nombrar las cosas: las cosas son lo que son. Pero sí tenemos que distinguir el cine de entretenimiento del cine de autor; en este último hay una persona interesada en transmitir sus ideas o su visión del mundo, o por lo menos de ciertas cosas, para no exagerar. Solo en ese sentido lo que yo hago es ‘cine de autor’. Me interesa compartir una experiencia con el espectador, no entretenerlo”. En “Me interesa compartir una experiencia con el espectador”.

⁶⁴ Este tema lo retomo más adelante en este capítulo, en el apartado “Los modelos (actores no profesionales) en el espacio y en el tiempo”.

El exilio del espacio ⁶⁵

La identidad cultural en Reygadas está vinculada al espacio,⁶⁶ verdadero protagonista en sus obras. El espacio marca lo esencial, actúa como un símbolo al igual que el tiempo, esfera o espiral que empapa la propia historia, aún superando al ser humano. El discurso cinematográfico de Reygadas opera no solo en el espacio social de sus filmes, es más bien un discurso que se puede comprender (y, de hecho, ubicar) en cualquier otro sitio del mundo sin que pierda sus valores.

El espacio identitario es, para este autor, un lugar ideal para la expresión de lo poético, un elemento que ha ido depurando desde su ópera prima, *Japón*, hasta *Post Tenebras Lux* y que, en sentido general, puede apreciarse en sus cuatro filmes a manera de recorrido coherente por los siguientes extremos: desde lo cósmico-público (representado en el elemento de la naturaleza abierta, poderosa, exaltada, amenazadora), hasta el rincón más íntimo (entorno físico, su propia casa, hijos no-actores, el uso del nombre de su esposa, el contexto manifiesto en expresiones, gustos y costumbres que constituyen parte de la rutina propia de su familia).

Hay una intencionalidad evidente en el modo particular en que Reygadas ha ido describiendo el espacio identitario, al que cada vez le concede mayor connotación como

⁶⁶ Cuando hablo de espacio, me refiero al sitio en que acontecerán los sucesos, lo que en Reygadas es un lugar impreciso, no subordinado al contexto inmediato de la experiencia humana. Su pretensión es rebasar, mediante el protagonismo del espacio, lo que sería meramente identificable por ser “local”. Su espacio es aquel paisaje que, con más coherencia, sirva a los efectos de contar una historia que puede ocurrir en cualquier punto del universo. En este sentido, puede afirmarse que Reygadas asume también el sentido jodorowskiano de extraterritorialidad, el no fijar los límites de una nacionalidad o tradición cultural nacional. Alejandro Jodorowsky Prullansky (Tocopilla, Región de Antofagasta, 1929) es un artista chileno, de ascendencia judío-ucraniana, nacionalizado francés en 1980. Vivió en México entre 1960 y 1974 (donde dejó una gran influencia como artista). Actualmente reside en Francia.

recurso de desafío, de cuestionamiento social. En esencia, y de acuerdo con el uso que hace del espacio, puede afirmarse que los personajes de Reygadas no son particularmente latinoamericanos ni tampoco mexicanos, sino universales.⁶⁷ Y de tan reales resultan auténticos, por lo tanto no importa si ellos mismos se desentienden como instrumentos de la historia narrada.

La falta de protagonismo argumental en los filmes de este director situará a sus personajes en un lugar desde el cual resulta posible anular o minimizar la pretendida y tradicional idea de identidad social. Los personajes parecen protestar en silencio ante la idea de esa identidad social, descubriendo la pobreza ética en la subordinación a una percepción menos universal del ser. Los personajes de Reygadas no son, pues, predecibles; sus expresiones se aíslan hacia un sentimiento místico que disocia a los seres, que los des-identifica de un lugar o nación.

El exilio, como concepto social antagonista de lo identitario espacial, es un valor recurrente para Reygadas.⁶⁸ Como símbolo, el exilio plantea la posibilidad de una transgresión: se está fuera de un lenguaje y, visto que el lenguaje es un proceso narrativo, abstracto, luego utilitario, interesado, el exilio-símbolo pareciera favorecer un estado estético del mundo, un estado poético. El sentimiento que genera el exilio es el de descubrimiento: la fascinación visual y sonora ante lo nuevo. El no reconocimiento de un lugar desde su perspectiva cultural afina los sentidos como fuente de experiencia. En

⁶⁷ Ver cita en nota 63.

⁶⁸ Por ejemplo, en *Luz Silenciosa* (los menonitas son una minoría que establece normas de vida diferentes, reconocidas y respetadas en el grupo). El exilio para Reygadas es la separación de un lugar, el distanciamiento de una cultura, de un lenguaje e, incluso, el encapsulamiento de una cultura dentro de otra sin contaminaciones evidentes.

este aspecto, la filmografía de Reygadas recuerda las películas de Werner Herzog: *Aguirre, la cólera de Dios*⁶⁹ y *Stroszeck* (1977),⁷⁰ influencias cinematográficas declaradas por el autor mexicano.

Para Reygadas, el exilio es la forma de ruptura del espacio supuestamente original de la patria, espacio de dramatismo, de significado bastante estricto. El exilio representa la ausencia de patria; entidad llena de significados originados en la ausencia de algo. El ser exiliado es parte del tiempo de la ruptura y el origen: un tiempo ausente de identidad que se poetiza en imágenes. El exilio será más interior y completo si el espacio se vacía de todo simbolismo.

En los cuatro filmes analizados aquí la búsqueda de *lo rural* se presenta como el lugar que se anhela recobrar para hallar la paz de espíritu y la reflexividad que trae el silencio. Hay aquí, entonces, un fuerte componente simbólico asociado a lo rural como paraíso perdido, como exilio, entorno poderoso que podría llegar a despertar a un hombre socialmente extraviado.⁷¹ El contexto cede al poderoso arquetipo de exilio. En contraste, lo que pesa e importa en la combinatoria de la ciudad son las pasiones humanas. La ciudad favorece el argumento, y la ideología ofrece con más naturalidad un

⁶⁹ El grupo de conquistadores españoles llega a un lugar nuevo, a la selva americana, y la experiencia ocurre principalmente a través de la observación del lugar, de los sentidos, lo que permite que la cinematografía se poetice, se haga ella misma imagen y sonido. Estos exiliados-viajeros tienen una función parecida a la de los menonitas en *Luz Silenciosa*. Son exiliados enfrentados a la naturaleza.

⁷⁰ En *Stroszeck* casi todos los personajes se interpretan a sí mismos, incluso con sus nombres Bruno S. es, en realidad, Bruno Stroszek, músico callejero que pasó su infancia maltratado en un orfanato, y la mayoría de sus discursos son improvisados en base a unas reglas genéricas de guion. Los turcos de Berlín, los agricultores de Wisconsin, los cazadores, los camioneros, los policías o los subastadores son todos genuinos en su oficio, fueron contratados por Herzog para interpretarse a sí mismos y es la única vez que participarán en una película.

⁷¹ *Retomando respuestas de Reygadas*. Consultado en <http://www.golem.es/batallaenelcielo/director.php>

desarrollo argumental de la sociedad; lo urbano posee más motivos que el argumento *a priori* de lo rural, donde la menor combinatoria de eventos implica menos distracciones.

El filme *Japón* comienza con un movimiento de las imágenes que van de la ciudad hacia lo rural. La ciudad se representa en túneles, autos, confusión, repetición, velocidad, espejeo de voluntades reflejadas unas en otras. Lo rural en el filme, buscado por el personaje principal como fuente de realidad, no garantiza en sí la realidad pero predispone la posibilidad de suscitar, de algún modo, la emoción de la vuelta a una esencia o pasado simbólico, a una forma más personal de percibir el tiempo, el mundo.

El autor que elige lo rural siente inicialmente ese simbolismo escondido. La ciudad establece un mayor número de relaciones, de causas y efectos: el signo se hace más rápido, se codifica, se ensucia de significado más fácilmente. El espacio urbano es más ideológico, propone e impone ritmos y procedimientos culturales. El sitio rural, en cambio, indefinido el tiempo y el espacio, lo poético demuele el contexto, lo torna difuso y, al eliminar las referencias, el ser frente al espacio se libera.

Tanto en *Post Tenebras Lux* como en *Japón*, los personajes principales, originalmente ciudadanos, participan de un exilio voluntario hacia el campo, intentando escapar de una predisposición, un modo de actuar dictado por el espacio de la ciudad, que es asumido con una visión negativa. Necesitan escapar del mundo occidental, buscar una vuelta a un pasado portador de esencias humanas ahistóricas, a un contacto más amplio con la naturaleza. Pero este ideal romántico no es suficiente, no soluciona en sí mismo sus problemas, aunque sea un espacio con menos distracciones para que se producen las emociones. No pertenecen realmente allí, al tempo de lo rural; tratan de

adaptarse, pero hay algo en ellos demasiado consciente, demasiado racional. Esto se evidencia en la escena donde Juan refiere, ante su familia extendida en una fiesta de Navidad, el sentir de uno de los personajes de *La Guerra y la Paz*, de Tolstoi sobre el placer en la idea de abandonar el dinero. Su selección del campo se debe a una referencia literaria, a una influencia externa, artística, razonada, casi una moda, clasificada por una de sus primas cuando le llama arquitecto *new age*.

Como oposición a los problemas básicos de los seres del ambiente rural, la familia de Juan no tiene graves problemas, sus conversaciones obedecen a cuestiones poco gloriosas, aburridas, como la disciplina de los hijos, indicándonos lo estéril de una vida en la que se tienen todos los problemas resueltos. Hay una escena en la que Juan discute con su esposa Natalia, pues ella está dudando de cuáles cortinas escoger, y a él esto le parece frívolo. El hecho de que reaccione con violencia nos indica que su intento de aislarse de las veleidades del mundo occidental es algo consciente, desesperado, un escape que se le hace cada vez más difícil.

Después del que Juan es herido mortalmente de un disparo, parece repetir el destino de Pierre, el personaje de Tolstoi a quien se había referido antes. Como él, Juan experimenta en su lecho de muerte, gracias a la inminente pérdida de su vida, un momento de lucidez expresado en palabras poéticas. A través de lo terrible ocurre la recuperación de algo profundo, esencial, que no logró encontrar en el espacio rural, sino en un espacio interior, el de recuerdos de olores, materias, sabores, momentos felices. Dice Reygadas (2012): “Hoy sentí que amaba todo... vi como todo está vivo, como todo resplandece, todo el tiempo... sé que estuve enfermo al final de mi vida, ahora lo veo

con claridad”. La luz surge después de las tinieblas: la redención de Juan se manifiesta en los recuerdos de su infancia, único espacio posible de salvación. Dice Reygadas en entrevista con Zuluaga (2014): “La razón nos sume en las tinieblas, la soledad y la ceguera. Juan solo consigue acercarse a la luz que tanto necesita cuando conecta con su infancia, sus sensaciones, sus recuerdos”.

En *Batalla en el Cielo* aparecen varios modos de mirar el espacio narrativo de Ciudad de México. Por ejemplo, el tratamiento documental de la urbe en la escena del metro comunica claramente la idea del desorden social imperante en la gran urbe, y ello produce dolor y estrés al personaje de Marcos, quien se encuentra en medio de todo como habitando un mundo abusivo que, aunque conocido, su circunstancia psicológica termina por enrarecer: Marcos mira todo con nuevos ojos, proponiendo así una reflexividad mística dentro del ruido ciudadano.⁷² A veces, el filme incluso provoca la sensación de que el tiempo se ha detenido aunque el espectador comprende que es solo eso: una sensación extraña de vacío al evaluar la realidad a través de los ojos de Marcos. Sus espacios esenciales, donde encuentra paz de espíritu, surgen en la niebla campestre o en el lugar idealizado de las escenas inicial y final del filme, teniendo sexo con Ana.

La selección de ese espacio de filmación ofrece información ética sobre las interacciones reales de los modelos. Actores no profesionales (habitantes de la zona

⁷² Acerca del conflicto de Marcos ha dicho Reygadas: “Marcos es un personaje que no representa nada en concreto. Creo que nos acercamos más al Hombre cuando está simplemente delante de la cámara sin esforzarse en comunicarnos algo. [...] El fin de la película es paradójico. El cuerpo de Marcos muere, pero el misterio sigue. Me parece una película optimista a pesar de ser una historia trágica. La atraviesa una corriente subyacente de belleza y el deseo de Marcos de crecer, de conocerse mejor, más profundamente”. En “*Batalla en el Cielo* irritará al sector conservador: Reygadas”. Por Juan José Olivares. Consultado en <http://www.jornada.unam.mx/2005/10/08/index.php?section=espectaculos&article=a10n1esp>

filmada) caminan con naturalidad, saben caminar en la zona, documentan la ética expresada en la realidad de la zona, en cada íntimo comportamiento. Al filmarlos está todo dispuesto y la historia sale del paisaje mismo. Emerge así otra manera de producir significado ético: desanimando la voluntad interesada de una industria del cine ajena, por lo general, a los mecanismos de producción de sentido a partir de lo rural como símbolo.

Suscitar lo poético a través del espacio es una idea acertada pues, junto al tiempo, el espacio es la dimensión más concreta que conocemos y en ella se expresa toda imagen, toda historia. Un espacio esclavo no muestra verdaderamente un espacio físico, sino que reproduce las ideas más externas o banales asociadas a él; no se muestra como una experiencia presente y concreta, sino que las ideas insistentes a su alrededor lo cierran en unas pocas magnitudes, colocando así el lugar del espectador dentro de un universo connotado.

Esa intención de registrar la realidad, de mostrar el espacio de la vida de modo natural, inmediato (más como una mirada que como una creación), se manifiesta especialmente en *Luz Silenciosa*, donde se muestra un contexto peculiar bajo el pretexto de una historia cotidiana. No inventa ese mundo, ni lo simboliza en imágenes subjetivas, no lo manipula ni lo exalta, ni potencia el valor de su hallazgo como una rareza, simplemente su autor entra en él, lo extrae y lo comparte de modo transparente, y para hacerlo se apropia de las herramientas más sutiles del documentalismo. En otras palabras, *Luz Silenciosa* provoca una impresión en el espectador de una calidad similar a las experiencias de la vida que percibimos en lo sensorial.

En relación con los anteriores filmes, *Post Tenebras Lux* constituye una especie de salto progresivo, se observa en él una expansión poética de mayor madurez,⁷³ un momento superior aún cuando este parte siempre del principio de selección de no-actores, de escenarios existentes y evocados desde lo personal, llenos de una carga de memoria afectiva. Reygadas usa para la filmación su propia casa y a sus propios hijos. Fue muy cuestionado no solo como creador sino en el ámbito privado. Sin embargo, esos recursos que como él mismo ha explicado, van configurando un estilo, no implican necesariamente la presencia del elemento autobiográfico de la narrativa exterior de su vida, sino una cercanía natural al deseo de *mostrar* los momentos, del modo en que ocurrieron en su percepción, y que él trata de reproducir. Su búsqueda está dirigida a intentar replicar experiencias significativas del modo en que habrían quizás sido vividas, donde los detalles relevantes aportan más brillo y colaboran en la credibilidad de una expresión vital plena. Esta visión describe la ética de un autor que coloca el valor del filme siempre por debajo de la realidad, que es para él un verdadero momento estético notable. Parece preguntarse Reygadas: para qué inventar una realidad a partir de interpretaciones fantasiosas, narrativas, si es mucho más rica mostrarla tal y como se manifiesta.

Reygadas probablemente recibe gran parte de sus percepciones, de sus experiencias vitales en el espacio mismo de su casa, en compañía de sus hijos, así que en

⁷³ “[...] viéndolas en retrospectiva [se refiere a sus películas] me doy cuenta de que van cumpliendo una función personal y que por lo tanto se pueden inscribir en una idea de evolución, no en el sentido de que sean mejores o peores, sino en el sentido de que hay una lógica. Para mí las películas son algo increíblemente personal y por lo tanto reflejan mucho de mí. Como hoy tengo 40 y, cuando hice *Japón* tenía menos de 30, pues cada una va representando algo muy particular del momento en el que estoy. En: “¿Quién diablos es Carlos Reygadas?”

su ejercicio de memoria de momentos que es su cine, contar con estos espacios familiares para transmitir y conseguir la proximidad de la realidad, prácticamente robarla, hacerla entrar al celuloide, lo hace más elocuente, más directo y fácil. Incluso, a los efectos de la producción, usar la casa y a su familia, decidir para la no-actriz el uso de su nombre verdadero, que coincide con el de su esposa –para evitar en el filme posibles extrañamientos de los hijos pequeños⁷⁴- en escenas donde deben llamar o dirigirse a la madre–, son recursos prácticos que dan fe de la evolución de un pensamiento coherente acerca de las bases de un cine poético.

Tarkovski, uno de los ídolos confesados de Reygadas, hace construir, para la filmación de su filme *El espejo*, la casa de su infancia exactamente como la recuerda, en cada mínimo detalle. Esta mimetización de la realidad espacial responde a la voluntad de recuperar las sensaciones tal y como fueron vividas, sin agregados o intromisiones del autor. En *Post Tenebras Lux*, Reygadas parece imitar la experiencia de Tarkovski, rendirle homenaje (con la reiteración del procedimiento) y apropiarse de esa sensación de realidad, lo cual explicita con el uso de escenas prácticamente documentales, presentando lo real-maravilloso de la realidad mexicana de modo más insistente que en sus otros filmes, más que en *Japón*, incluso.

⁷⁴ “Ver la vida de los niños a esa edad es algo increíble. Solo verlos moverse, hablar, o hacer cualquier gesto revela muchísimo del ser humano porque, de alguna forma, son la expresión humana en estado puro. Nunca tuve dudas puritanas o mojigatas de supuesta privacidad o intimidad, porque creo que la intimidad y lo privado residen en algo mucho más profundo. A pesar de que la película es increíblemente personal, no creo que sea íntima”. En: “¿Quién diablos es Carlos Reygadas?”.

El espacio se llena de tiempo

En general, en los cuatro cinemas de Reygadas analizados en este capítulo, el tiempo de exposición se expande en imágenes reflexivas. El tiempo físico se contrae (todos los sucesos transcurren en un par de días, generalmente). Este breve tiempo físico ayuda a convertir las historias en una serie de acontecimientos delineados y naturales, casi realistas incluso, sin hacer énfasis en su extrañeza o en las situaciones límite que proyectan, las cuales, siendo excesivamente dramáticas, pudieran crear un desbalance en la mera observación del mundo.

Así, en los filmes de Reygadas, un tiempo se expande (el de exposición) mientras que otro tiempo (el físico) se contrae. Los problemas de la historia se concentran en un superobjetivo que marca de manera sugerida el desarrollo de la trama, y las causalidades lógicas se relajan. En esta nueva disposición, el tiempo cobra importancia, protagoniza, instaaura y produce efectos poéticos. Las afirmaciones narrativas ocurren entonces de modo natural e implícito, tal como sucede en la vida misma, a diferencia de que, al mostrar lo más significativo de la mirada del ser en el tiempo limitado del filme, este se hace más compacto, más relevante: lo poético instala así su particular narratividad.

A los autores de cine de poesía no les interesa representar la realidad tal como pudiera entenderse a simple vista sino, más bien, tal como la ve el autor, quien se apropia de los ritmos de la realidad y los reproduce creando sus percepciones de ella. Cuando el signo se hace muy evidente es porque está contaminado de contenido. Al mostrar el tiempo no narrativo, cuya secuencia no es la de la causalidad lógica, este se

hace relevante por el ritmo del montaje, que es el ritmo de la mirada, no el ritmo del argumento.

Las escenas adquieren en sí mismas un sentido de tiempo total, así como un sentido en su relación con las demás escenas, creando un ritmo de percepción, que finalmente refleja un valor ético del filme mismo. El orden de las escenas podría incluso cambiarse, pues el tiempo ocurre como un pliegue,⁷⁵ como un quedarse en sí mismo y no como referencia lógica para otras acciones de un argumento narrativo. Las historias aparecen contenidas en importantes hechos argumentales, pero esos hechos se sumergen debajo del tiempo de duración de las escenas, creando efectos concretos, visuales y sonoros, separados de una idea esclava de un significado narrativo en las imágenes. Las situaciones mostradas en los filmes poéticos, al dirigirse hacia el interior de la experiencia, sugieren que la función del cine consiste en reconstruir una experiencia con los medios del cine. Abolir tiempo y espacio⁷⁶ es una forma de reacción no contra la idea del mundo como realidad, sino contra la del cine como instrumento.

En *Japón*, el componente filosófico asociado al espacio rural se impone por su propio peso y afecta directamente la percepción del tiempo. En el filme, un hombre huye al campo buscando serenidad para suicidarse. No se habla mucho durante el transcurso de esta película: lo rural y el silencio van de la mano, dando lugar así al tiempo de la reflexividad. Las palabras (y el personaje) salen de la ciudad para, conscientemente,

⁷⁵ Me refiero a que el tiempo es un elemento detectable en las imágenes, en los sucesos, en los diálogos, un dato que puede captarse de las diferentes situaciones.

⁷⁶ Ver Pasolini, capítulo III.

dejar de definir y valorizar los signos visuales y sonoros que se manifiestan simplemente en un espacio y un tiempo, y que no hay que llenar con acciones ni palabras.

En el tiempo rural hay un contenido ético y cinematográfico de gran trascendencia, recurso minimalista donde el autor puede expresarse más fácilmente a niveles estéticos personales: el tiempo físico del personaje a punto de suicidarse (en *Japón*) se limita, pero el tiempo de su observación se expande en planos y escenas largas, contemplativas, que abren al personaje de modo más claro a lo que se encuentra entre las cosas, entre el tiempo mismo.

En *Batalla en el Cielo*, mientras el filme muestra las calles de regreso del aeropuerto, el tiempo narrativo de la ciudad se hace evidente, pero se usa una forma narrativa no tradicional para expresar tal acontecer: la voz de ella en *off* hablando por teléfono en conversación casual. La insignificante plática llena el oído de palabras, de valoraciones sociales e identidades: va arrojando datos que encajan con la historia visual que se muestra –una zona de gente rica–, al mismo tiempo de la imagen del espejo con los ojos del protagonista. Pero es una sola toma, larga unidad de tiempo, donde la imagen se fragmenta cubistamente en sí misma, sin cortes, mostrando un tiempo de eventos implícitos sin que ocurra una voluntad de observación narrativa del tiempo.

La selección de este espacio genera ideas sociales en el espectador, ideas que parten de su experiencia real en ese lugar y en ese tiempo, o en tiempos y lugares similares: el tiempo-ciudad. Pero el tiempo físico de exposición de este espacio muestra, a la vez, un tiempo ético que se demora en imágenes del metro de la Ciudad México. La ciudad se hace relevante solo de un modo particular, para el punto de vista de Marcos,

quien vaga en una ciudad ajena, inhóspita, según subrayan las imágenes de la pobreza, del vulgo y que, sobre todo, muestran un tiempo físico más allá de un tiempo narrativo: se refuerzan las imágenes poco significativas para la historia.⁷⁷

El montaje de escenas como unidades de tiempo, y el uso lento de la cámara, crean una forma personal de mostrar el espacio distribuyendo el significado de ese espacio en la sensibilidad del personaje: el cual convierte espacio y tiempo en partes de sí mismo, de su visión y percepción del mundo. El personaje, dentro de su propio tiempo y espacio logra balance cinematográfico: el tiempo lento en el que ocurren esas imágenes, las conversaciones pausadas que no brindan precisamente información sobre la historia, sino sobre el estado de comportamiento de los personajes; es decir, aluden a una percepción del personaje.⁷⁸

Luz Silenciosa se compone de unas pocas escenas, construidas y presentadas en un número no mucho mayor de planos. Como mencionamos anteriormente, Tarkovski refiere como principio creativo la noción de *esculpir en el tiempo*, mostrar sus formas más que las asociaciones que suscite su transcurso; así, la idea de un tiempo real es conseguida mediante imágenes mostradas prácticamente sin cortes.

La escena inicial de *Luz...* es lenta, muestra el cielo, los colores, ruidos de animales; hay una narración del amanecer (que dura siete minutos) y sus efectos en la vida. Esta escena, indefinida como visualidad narrativa, transparenta de antemano la intención que el realizador habrá de mantener durante todo el filme: presentar el lugar

⁷⁷ Ver las escenas del metro y la gasolinera en *Batalla en el Cielo*.

⁷⁸ Ver escena del metro en *Batalla en el Cielo* y escena del funeral en *Luz Silenciosa*.

donde se desarrollan los acontecimientos a través del ritmo poético del propio lugar, como en la escena de los niños bañándose en el estanque, momento familiar no concebido como pintura, pero donde la poeticidad surge naturalmente y hay claras referencias a la obra de Sorolla⁷⁹. La luz se hace protagonista en esta escena, manifestación primera del tiempo en el espacio.

La segunda escena de este filme es también larga. Dentro de la casa, una familia desayuna. La tez clara y el cabello rubio de los personajes aportan confusión en este paisaje social.⁸⁰ La insistencia en mostrar un reloj de pared mientras transcurre el rezo familiar, invita a considerar un diálogo interesante entre el tiempo y el espacio de la imagen.⁸¹ Después de esta escena del rezo (la cual aporta información cultural de modo indirecto, un recurso tipo iceberg), el filme se lanza directamente a la historia: un hombre llora y pronto se sabrá por qué, pero por ahora solo vemos sus formas visuales y sonoras de llorar. El personaje se ha puesto por delante de la historia, pues no sabemos aún nada de la historia; sus emociones son las de una persona en el mundo que no ofrece motivos para suscitar una reacción en el espectador, según una idea argumental. Esa libertad suscita misterio, luego poesía. El ritmo lento de presentación colabora en la

⁷⁹ Joaquín Sorolla (Valencia, 1863-Cercedilla, España, 1923). Las obras de colores claros y pincelada vigorosa que reproducen escenas a orillas del mar son las que más se identifican con el arte de Sorolla. En el estilo más característico de este pintor de técnica y concepción impresionista destaca la representación de la figura humana (niños desnudos, mujeres con vestidos vaporosos) sobre un fondo de playa o de paisaje, donde los reflejos, las sombras, las transparencias, la intensidad de la luz y el color transfiguran la imagen y dan valor a temas, en sí mismos intrascendentes.

⁸⁰ Más adelante se sabrá que este núcleo de personas forman parte de una familia y comunidad menonita.

⁸¹ Ver criterios acerca del diálogo indirecto, cotidiano, en Rohmer.

creación o evocación del elemento poético: no hay apuro en decir, sino interés en provocar un efecto sensorial coordinado.

El movimiento interior, tanto en el tiempo de las escenas como en el tránsito entre escenas en el filme *Luz Silenciosa*, define la percepción como un proceso cognitivo que reproduce, sobretodo, aspectos sensoriales. Esta tendencia hacia la evocación de sensaciones corresponde a un uso cabal y provechoso de la base material del cine como arte. La representación crea una memoria icónica diferente a la memoria cultural, pues se accede al mundo por impresiones y no a través de un lenguaje simbólico, así como los paisajes infantiles se santifican en la práctica de la memoria: no se produce tanto placer en los acontecimientos como en las formas, el ritmo, el tiempo de la memoria, sin narrativa o identidad; son fragmentos que, al unirse, configuran una emoción.

Si *Luz Silenciosa* comienza con un amanecer en el campo, *Post Tenebras Lux* inicia en el proceso opuesto: la transformación del día en la noche. Ambas escenas, muy largas, crean de modo ejemplar una sensación de tiempo real y tiempo simbólico. La referencia a la luz en el título de ambas películas no es casual, responde a un énfasis como símbolo e imagen temporal.⁸² Reygadas, como buen discípulo de Tarkovski, construye el tiempo y sus sensaciones múltiples al usar profusamente en esta escena inicial elementos naturales como luces de atardecer, colores del cielo, hermosos animales, charcos reflejando, y los efectos de un lente que parece multiplicar la realidad en una dimensión extra.

⁸² Ver acápite Simbolismo del título en *Luz Silenciosa* y en *Post Tenebras Lux*, en el capítulo V.

Lentamente y, sin cortes, se hace de noche y desaparecen los animales, sus juegos, sus ruidos. La hija de Juan (la propia hija del director: Ruth Reygadas) camina en medio del campo mientras cae la noche que da paso a una tormenta de relámpagos, igualmente hermosa, y que todo lo cambia: es la manifestación, la entrega sin demora a los espectadores del símbolo del filme: la pérdida de la inocencia. La relevancia estética de la primera escena como una secuencia ininterrumpida, un hecho absoluto de tiempo, del mismo modo que en las primeras escenas de los anteriores filmes de Reygadas, confirma que hay una voluntad de marcar el filme como la condensación de la realidad en múltiples niveles que logran sedimentarse en el espectador y causar la experiencia estética cinematográfica que, en su diario vivir, ya ha podido experimentar el cineasta. Belleza y simbolismo se unen a través de la materialización del tiempo en imágenes y sonidos.

Asimismo, el final de este filme, como el de todas sus películas, conlleva un clímax que identifica el propósito de trascender la realidad como mera continuidad de momentos: sus personajes se sobrehumanizan en intentos últimos de cristalizar una declaración ética o filosófica del autor. Reviven, como en *Luz Silenciosa*, o se demoran en morir, como Juan en *Post Tenebras Lux*, para mostrar su redención y, al emerger emancipados, hacen trascender el filme que los contiene.

Personajes no-actores en espacio y tiempo

Reygadas llama *Japón* al lomerío situado en el estado mexicano de Hidalgo para ocultar significados asociativos; destaca el paisaje urbano de Ciudad de México en

Batalla en el Cielo; muestra las llanuras del norte de México en *Luz Silenciosa*, y en *Post Tenebras Lux* recrea el entorno de Tepoztlán, con sus nativos y emigrantes, y entrega una visión aproximada de su propia existencia en tanto pone a consideración del filme su más apreciada pertenencia humana: su familia.

Los paisajes, en los cuatro filmes, constituyen los centros poéticos más sólidos de esas películas, sus más importantes personajes, no solo por la connotación simbólica, analizada antes, sino también por la belleza natural y la peculiaridad de los ambientes que comparte el autor. Cada uno de estos paisajes viene asociado a sus habitantes naturales. La elección de la sociedad menonita como grupo temático en *Luz Silenciosa* implica en Reygadas un extrañamiento, una desfamiliarización. De antemano queda claro que el director no va a interesarse por los mexicanos como estereotipo, ni tampoco va a esforzarse en mostrar características según las cuales se perciba lo mexicano, que es, en definitiva, una idea social imprecisa y discutible, sino que su interés se enfocará en un grupo más pequeño y desconocido de habitantes del país. Esos habitantes marginales⁸³ de México son mostrados a través de ciertas características que reflejan valores estéticos cinematográficos, afines de alguna manera, a lo real-maravilloso, expresión latinoamericana de un sentir poético.

La selección de los menonitas intenta alejar la historia de contextos conocidos; hay más oportunidad en la desfamiliarización y en el extrañamiento para provocar impresiones en el espectador cuya calidad sea similar a las experiencias de realidades

⁸³Marginales en sentido cultural, no económico.

más inexplicables, en las cuales se intuye algo cierto o esencial, una especie de momento estético.

Para empezar, la lengua ajena, el alemán bajo hablado en toda la película, impide al espectador el poder colocarse en un contexto confortable: los personajes mostrados resultan ajenos y, aunque se perciban esenciales, reales y hasta arquetípicos, al igual que el paisaje, sus imágenes inquietan. Su naturaleza extranjera conduce a una mirada particularmente novedosa; la cámara entra al estanque con los niños, a veces el sol da en el lente y esa reflexión no oculta sino muestra la cámara como presencia material; no hay ilusión sino continuidad, es decir, tiempo manifestándose.⁸⁴ La sensación del agua es inefable, y al dirigir al espectador hacia esas sensaciones visuales, se juntan modelo y paisaje, uno al otro se engrandecen: el espacio se manifiesta a través de los personajes, y viceversa.

El alemán bajo genera un extrañamiento que permite apreciar la sonoridad de ese lenguaje y que elimina las referencias culturales de la lengua española expresadas en la cultura de México. Un menonita es un misterio, pocos saben de él, entonces menos personas tienen expectativas sobre él. Esta magia que inevitablemente surge al mostrar lo desconocido se refuerza con el uso de imágenes donde las miradas dicen más que el lenguaje. En este filme hay también largos silencios, los diálogos son breves y precisos, no innecesarios; más bien se estimula la poética del silencio mediante el uso de la cámara subjetiva.

⁸⁴ El recurso del sol incidiendo en el lente ocurre varias veces.

Reygadas no basa sus filmes en intercambios verbales, mediante ello parecería estar sugiriendo que la palabra es engaño porque dicta perspectivas más fijas que la pura imagen. De ahí que el realizador diluya la lengua y la moral en los paisajes. Esa indefinición del discurso al comunicar es lo poético. Reygadas, justo como lo planteaba Rohmer,⁸⁵ no trata de aislarse de la realidad, sino de aislarse de una visión limitante de la realidad.

Esto adquiere aún más veracidad ante la presencia de actores no profesionales, quienes le otorgan al filme una sensibilidad diferente. Las reacciones de las personas son lentas, silenciosas, alejadas de todo lo que generalmente puntualiza un dramatismo del actor, la representación, lo premeditado. En los personajes del cine narrativo, el dramatismo desplegado por el actor invita a creer que hay voluntad manifestándose a través de un exceso de emoción. Esta emoción se identifica falsamente como más esencial frente al pensamiento racional, como un hecho de voluntad plena. Pero tal emoción es esclava de creer en una predisposición inescapable hacia el fenómeno que la causa. El actor no puede dejar de existir de cierto modo dentro de la lógica del filme, ha sido devorado por el argumento.

Los no-actores de *Japón* poseen una expresión humana que, en sí misma, suscita emociones. Son absolutos seres de carácter con destinos humanos que se extienden más allá del cinema; individuos vibrantes convertidos en encarnaciones de un lenguaje poético, en luces que brillan y no se extinguen al final de la película. Un actor profesional cambia de una película a otra, es múltiple, inmortal, irreal, pero los no-

⁸⁵ Ver capítulo III.

actores generalmente aparecen en un solo filme o, al menos, esa es la intención implícita en la selección inicial por parte del autor. Esta muerte del modelo dentro de la existencia de un cinema, en particular, reviste el tiempo de la película con la sensación del tiempo de una vida. La pobreza material en el espacio rural de *Japón* busca reflejar una esencia personal. Los no-actores rurales son, por lo tanto, casi obligatorios en este filme.

En el tránsito que va del personaje al no-actor ocurre su humanización, y humaniza, por ósmosis, al cinema que lo contiene. Los no-actores en *Japón* producen reacciones naturales, orgánicas. El momento estético se crea en las interacciones naturales de los habitantes, observadas por un ojo novedoso, como la escena de los niños yendo a la escuela, o aquella donde los trabajadores simplemente conversan después de echar abajo el muro en casa de Ascensión, o cuando la cámara subjetiva llega al campo e interactúa con varios campesinos, escenas puramente naturales, documentales, en balanceada coordinación, claro, con otras escenas.

La selección de no-actores pobres persigue también mostrar comportamientos culturales menos revisados o normativizados para el espectador natural de un filme: el ser ciudadano, lo cual en muchas ocasiones termina por rozar lo humorístico, lo disparatado. Por ejemplo, cuando en *Post Tenebras Lux*, el personaje Siete presenta a Juan como su patrón (en la reunión de Alcohólicos Anónimos), habla de los arreglos que le hizo en la casa y entonces enumera una lista los materiales que utilizó. Esta lista resulta tan larga e irrelevante que provoca una reacción de extrañamiento, nos recuerda aquel fragmento de *La Ilíada*, el catálogo de las naves, una larga enumeración de

personajes que parece salirse un poco de los acontecimientos y, de ese modo, también se libera del continuo de causas y efectos, ampliándose su espontaneidad.

Asimismo, hay una escena donde Siete conversa con un hombre que lo contrata para cortarle un árbol a la hermana, a quien confiesa que matará en cualquier momento por desavenencias de propiedades de tierras. Esa violencia, expresada de modo natural, casual, contrasta con un elemento casi humorístico cuando uno de los personajes en Regadas (2012) llama a sus hijos “pinches mierdas” y “culeros”. La imaginación popular combinada con una especie de moral cuestionable de estos no-actores, genera interesantes contrastes, casi documentales. Visto de otro modo, la actuación, la representación, son lujos, juegos provocados por el espejeo de las realidades multiplicadas que representa Occidente. El ser rural pobre no tiene tiempo para hacer malabares con la realidad, para esas fantasmagorías. Las escenas más estrictamente documentales, tanto en *Japón* como en *Post Tenebras Lux*, son protagonizadas por personajes tangenciales en relación con la historia, y que corresponden a una clase social pobre, que no es la clase social del propio Regadas. Y es que, como se aprecia en *Post Tenebras Lux*, los conflictos de las clases sociales menos favorecidas son menos fabricados, menos mentales, evaden la creación, el símbolo, el símil.

Una escena importante en *Post Tenebras Lux*, es la reunión de Alcohólicos Anónimos, a la que asisten los personajes principales, y no precisamente por su valor argumental para el filme. Es una escena que da toda la impresión de haber sido filmada casi tal y como sucedió en la realidad. Me refiero a la ocurrencia en la realidad, no a su forma de verlo, de filmarlo, que es donde entra la sensibilidad del autor. A Regadas le

es suficiente con mirar la realidad de una manera novedosa, no hay necesidad de construir una realidad alternativa y, en estas clases sociales más pobres, parece él encontrar ese elemento de realidad en una expresión más pura.

Esta idea de realidad documental tiene sus efectos en la propia noción de lo significativo para la historia, para el argumento, pues se trata de aprovechar la magia natural de los no-actores, permitiendo que entren tal como son a la historia, no limitándolos a cuestiones significativas para un desarrollo de estrictas causas y efectos. Cuando Reygadas nos presenta a los habitantes del campo en *Japón*, las imágenes del metro en *Batalla en el Cielo*, las escenas familiares en *Luz Silenciosa*, o la reunión de Alcohólicos Anónimos en *Post Tenebras Lux*, no tiene que justificarlas demasiado dentro de la historia, sencillamente estas escenas son parte del contexto donde se desenvuelven con naturalidad los personajes principales del filme.

Aquí hay un propósito al menos triple: por un lado, no se priva de mostrar lo que le maravilla de estos seres más pobres, una especie de humanidad en estado de pureza, lo *naïve* de sus alocuciones y comportamientos, como seres extraños, lejanos, intrigantes, casi añorados. Por otro lado, le aporta una facilidad en la filmación: ha descubierto una mina de oro visual que no necesita ornamentos, permitiendo que se manifieste la esencia de un cine pobre. Pobre por elección estética y ética, así como Dogma 95 reclamaba el no uso de luces y demás artificios; pobre como valor elegido, no como único recurso. Por último, le permite insistir precisamente en un cine menos narrativo, que puede padecer distracciones de lo significativo y cuya gloria no se encuentra tanto en los acontecimientos como en las propias percepciones del autor.

En *Luz Silenciosa*, el llanto del personaje ante la noticia de la muerte recuerda la idea de Bresson (1997) acerca de los modelos: “son las emociones las que guían las acciones y no viceversa”. El personaje está más allá de la historia, es ser vivo, es persona⁸⁶ (Bresson, 1997). En esto hay un valor ético manifestándose, que identifica al no-actor como algo más vital e importante que la idea ficticia que pueda tener el autor sobre un personaje. Reygadas ha aprendido de Bresson pero, también, ha aportado argumentos que rebasan su teoría de los modelos. Dice Reygadas en entrevista con Pulido (2007):

La teorización de Bresson y la técnica siempre me han servido y las he aplicado en una medida importante. Con una diferencia también y es que Bresson no le permitía a sus personajes sentir. Solo modelar y el cine construía lo demás. Y yo no les dejo actuar, pienso que es un estorbo para acceder a la humanidad, yo sí les dejo sentir. No un personaje sino una sensación y eso los hace no ser modelos, pero sí personas. Hay cine de personajes, el cine de Bresson, donde los sujetos son modelos en función de algo superior y lo que yo hago es de personas. Lo que me interesa es atrapar la energía de los individuos delante de la cámara. A mí no me interesa la actuación, a mí me interesa la energía individual que para mí es superior.⁸⁷

En el cine de Reygadas los seres no son malos o buenos (racionalizaciones *a posteriori*), simplemente persiguen sus emociones y tales emociones, diversas y a veces contradictorias, también definen y realzan lo poético. Los diálogos de los no-actores no conducen tanto a la historia como a la emoción del contexto de ocurrencia de la historia: la realidad material manifestándose. Las acciones son, más bien, emociones o, en todo

⁸⁶ Ver también ideas de Rohmer en el cap. I.

⁸⁷ En: “¿Por qué *Luz Silenciosa*?”.

caso, emociones que guían las acciones.⁸⁸ Los no-actores, cuyo valor expresivo se encuentra naturalmente en su realidad personal (ya desde antes del filme), manifiestan cualidades de diverso orden y calidad que serán incorporadas a los demás elementos del filme.

En Reygadas, lo poético se manifiesta en el recorrido temporal de las sensaciones que producen en el no-actor –representado muchas veces a través de la cámara subjetiva–, sonidos e imágenes naturales: las aves, la lluvia, el amanecer. El no-actor escucha y mira lo irregular, lo que no tiene patrón: ruidos e imágenes de la naturaleza no vinculados a ideas demasiado específicas. Se insiste así en lo distante, lo meditativo, lo ajeno. La humanidad de la historia implícita se manifiesta a través de la humanidad que fluye de los no-actores.

El argumento como hecho de tiempo

La historia, ha afirmado Bresson, es lo menos importante. Reygadas apoya esta aseveración cuando afirma sobre *Luz Silenciosa* en entrevista con Riveroll (2015): “Esa historia de triángulo amoroso la conoces de toda la vida, sale en casi todas las telenovelas y yo quise ubicarla en un contexto en el que no hubiera distracción”.⁸⁹ Si es tema de telenovelas, género narrativo por excelencia, está claro que la historia no conducirá en sí misma al elemento poético; el elemento poético y el verdadero conflicto

⁸⁸ Ver escena del beso larguísimo. El sol entra. Se toma el beso en gran acercamiento de cámara. El tiempo y la imagen ocupan todo protagonismo sobre la historia o los sentimientos: la indefinición poética ocurre.

⁸⁹ Entrevista a Carlos Reygadas, “*Luz Silenciosa*”. Oct., 2007. Consultado en http://cineazteca.blogspot.com/2007_10_01_archive.html

estarán desarrollándose gracias a la mirada personal del autor. Este procedimiento ha sido ampliamente debatido por Rohmer (1970):⁹⁰ “mostrar el hecho del tiempo por encima del hecho de la historia”.

Las historias, lo narrativo, son hechos culturales, y solamente muestran la forma en que ocurre el pensamiento colectivo. Diluir el argumento, por muy pasional que este sea,⁹¹ dentro del hecho de tiempo, genera un significado subterráneo, codificado de modo más secreto y efectivo en su evasión, en tanto más cercano a una experiencia vital más esencial, menos premeditada, donde descubrimos un tiempo ético similar al nuestro, como espectadores del cine poético.

Las escenas del cine de Reygadas no intentan desdoblar el tiempo para que este sea entendido en función de escenas pasadas o futuras, sino presentar un fragmento autónomo de existencia viva y que, a partir de ahí, se sugiera lo demás. Tampoco hay una voluntad evidente de ordenamiento lógico de la historia, pues ella eventualmente llegará como prefiera y todo se irá armando –si es que necesitara armarse– en el espectador.

El espacio, liberado de su función de fondo, de mero escenario para la historia, gana espesor; y constituye, a la vez, imagen y comportamiento e informa sobre las posibles percepciones subjetivas de los no-actores. La historia se pliega así dentro de los otros signos en balance. En *Batalla en el Cielo*, Reygadas sugiere lo poético evasivo

⁹⁰ En *Cine de poesía contra cine de prosa*. Pier Paolo Pasolini/Éric Rohmer, ob. cit. cap. 1.

⁹¹ El deseo de suicidio y muerte en *Japón*; raptos, muerte, asesinato y redención en *Batalla en el Cielo*; triángulo amoroso y muerte en *Luz Silenciosa*.

mediante distracciones de la historia más significativa, como con la escena de los vecinos que llegan en auto, o las imágenes del metro, que generan realidad no sobre la historia misma sino sobre el personaje que las vive.

La escena de los vecinos en *Batalla...*, por ejemplo, pudiera tener un significado para la historia, pero del mismo modo en que todo evento es parte de nosotros y nos conforma: no sabemos con claridad la magnitud en que lo hace, o no es necesariamente relevante para una idea social de lo significativo, coeficiente para medir la causalidad de una historia. Estas aparentes digresiones en Reygadas son muy significativas, pues tratan de fracturar la continuidad dictada por la idea del argumento y, una vez que existen tales escenas, el espectador no tendrá otro remedio que otorgarle un sentido más abierto dentro de la cosmogonía particular del filme, pues la coherencia ocurre dentro del ritmo de su apreciación más que en la historia misma.

Afirma Reygadas en entrevista con Riveroll (2015)⁹² que quería usar en *Batalla...* “comentarios un poco al margen. Cosas que sí ocurren, que sí pasan, que sí son importantes pero que no pertenecen al texto central...”. Del mismo modo, en *Japón* Reygadas usa varias escenas documentales que constituyen digresiones de la historia principal, que le aportan solo tangencialmente.

En *Luz Silenciosa*, sin embargo, Reygadas concentra las escenas en momentos para la historia central, pero el tiempo es lento, las imágenes se demoran en el campo, las conversaciones son pausadas, se llenan de tiempo, como en la escena que muestra el funeral. *Luz Silenciosa* presenta un argumento básico sin ofrecer ninguna observación o

⁹² Ent. cit. http://cineazteca.blogspot.com/2007_10_01_archive.html

juicio moral, o posicionamiento en un criterio social, sin que sobresalga una forma de mirar intencionada que ponga a relieve cierta verdad que el autor predique. Se trata del principio estético (y ético) de convertir la historia (y a la Historia) en imágenes, no en ideas. El mundo se hace imagen y, como tal, más abierto a una interpretación menos autoritaria, más libre, pues la imagen implica percepciones de carácter personal. La indefinición o borramiento argumental, en *Luz Silenciosa*, no solo se logra en la selección del espacio y de los personajes marginales a la norma social, sino en una percepción particular –más intuitiva y rítmica que lógica– de la relación de causalidad entre las escenas que hacen progresar el discurso narrativo.

Reygadas señala en entrevista con Riveroll (2015)⁹³ que: “[la película] es una emoción del mundo”. Rechaza la idea de que el filme sea o lleve un mensaje como simple guía de comportamiento. “A la hora de escribir [me voy] guiando no por una guía intelectual sino por una guía emocional. Una cadencia o algo así”. Abiertamente, su deseo es solo: “sentir nada más, por eso la película no tiene una moraleja como tal. La película está simplemente abierta para que quien es moralista encuentre una moraleja”.⁹⁴ Lo conmovedor de una historia siempre dramática (triángulo amoroso), crea precisamente una dificultad: el significado sentimental de antemano que el autor se autoimpone como pie forzado u obstáculo a superar, lo cual logra liberando de narratividad el tiempo de las imágenes y los sonidos.

⁹³ Ídem.

⁹⁴ Ídem.

Pasolini recomendaba enrarecer o desfamiliarizar la mirada usando un elemento argumental al límite pero, a veces, las situaciones al límite conllevan un significado emocional demasiado arraigado. *Luz Silenciosa*, a pesar de la tragedia que relata, no resulta excesivamente dramática porque todo en la película aparece matizado, sin énfasis ni exageraciones: de esa manera presenta sentidos que impresionan por debajo de la historia.

Con la ya mencionada escena temprana del llanto del hombre se presenta un conflicto que se va ofreciendo poco a poco, sin apuros narrativos, definido unas escenas más adelante, cuando el personaje en crisis explica a su amigo el motivo de su llanto. Luego, le vuelve a contar lo mismo a su padre, demostrándose así que lo importante no es una evolución argumental, sino una evolución rítmico-emotiva de las escenas. Asimismo, la escena del metro en *Batalla en el Cielo*, donde se da la noticia de la muerte del niño secuestrado –centro argumental– se presenta como una descomposición cubista de planos, restando dramatismo a la noticia misma para beneficio de las imágenes.

En estos filmes los personajes no hablan demasiado, y lo hacen sin mucha emoción, casi monótonamente. En *Luz Silenciosa*, el dramatismo se mitiga en las imágenes: el llanto del protagonista al conocer la muerte de su esposa se presenta filmado desde afuera, tras la ventana del doctor; atenuada la imagen y tras la muerte, solo se escucha un grito. La muerte de ella ocurre como elipsis de la imagen, no hay estridencias visuales.

Acerca del uso de significados abiertos (y finales abiertos) en Reygadas, puede presentarse como ejemplo el final de *Batalla en el Cielo*: el protagonista sangra por la

cara y muere, pero no se explica la causa de su muerte; esto no quiere decir que su muerte haya sido simbólica, queda un inquietante estado de indefinición. La narrativa de la relación entre el protagonista y la muchacha no sugiere causas lógicas que hagan posible explicarse el asesinato de ella, sino que quedan por debajo de lo que ha sido mostrado. De esta manera, al terminar el filme no ha terminado nada en nosotros, pues no tenemos respuestas: el filme extiende su ciclo de vida a través nuestro.

En *Luz Silenciosa*, el elemento fantástico de la hoja que cae inexplicablemente en el interior de la habitación, o la reencarnación de la mujer al final del filme,⁹⁵ dentro del ritmo de las imágenes de este, se hacen parte de lo natural, de lo visible, y aparecen no para corregir o informar ideológicamente sobre algo, no para definir el mundo de los no-actores, tampoco intentar decir qué es lo real y qué no lo es, sino que todo es imagen posible. Son elementos fantásticos que aparecen sin estridencias, sin voluntad de significar, y así mismo desaparecen en el cosmos del filme, como estrellas fugaces. No tienen identidad, no puede decirse de ellas que sean objetivas o subjetivas (pensemos en las escenas inicial y final de la *fellatio* presentada en *Batalla en el Cielo*), luego su simbolismo narrativo está atenuado, pues el hecho lógico-verbal que implican estos elementos no supone la traducción de una imagen en un concepto filosófico. Ellas solo existen, no tiene sentido preguntarnos mucho más; y es esa libertad de no preguntarnos lo que conduce al momento⁹⁶ poético en el espectador.

⁹⁵ Cita-homenaje al filme de Carl Dreyer, *Ordet*.

⁹⁶ Idea de “momento” como “rpto”, inspiración.

En *Post Tenebras Lux*, la escena del sauna, que aparentemente ocurre en Francia, donde Natalia participa de una especie de orgía mientras Juan observa, ofrece pistas que pudieran colocarla dentro de la narratividad de la historia principal, tal vez en un momento pasado, al mostrarnos a Juan con el pelo más corto, pero quizás solo sea parte de las fantasías sexuales de este personaje (ya sabemos que es autoindulgente con la pornografía). Pero, de nuevo, esto no es tan importante como la escena misma en su visualidad hermosa.

Tienen lugar dos escenas, en dos momentos diferentes de este filme, que requieren atención especial. Son fuertemente documentales pero, por un lado, no representan a las clases pobres mexicanas, sino a unos chicos ingleses jugando al *rugby*; por otro, no parecen tener, de ninguna manera, una relación narrativa con la historia principal de Juan. Esto es lo que tiene que decir Carlos Reygadas al respecto, liberándose de una vez de toda responsabilidad con la historia⁹⁷:

Einstein dijo que formamos parte de la globalidad de un universo en el que el presente, el pasado y el futuro solo son una percepción. El partido de rugby de la película corresponde a la percepción de esta realidad continua. Aunque estemos ausentes físicamente de la misma, sabemos que dicha realidad existe.

Hay otras escenas como esta que no parecen tener a Juan o a los campesinos de su entorno físico como hilo conductor de la historia, como participantes, por ejemplo: la de la caza de patos, las dos escenas en las que un niño ve caminar por su casa de noche a la figura roja del Diablo, o la escena de la playa, donde vemos a jóvenes blancos, extranjeros aparentemente, y luego a los hijos de Juan, sin que pueda decirse si están

⁹⁷ En <http://www.lahiguera.net/cinemaniapelicula/6716/comentario.php>

juntos en la playa, si son partes de un mismo momento, o paralelas de algún modo, aun siendo escenas consecutivas.

Muchas preguntas surgen ante escenas como las descritas pero, de nuevo, para Reygadas lo importante es la imagen en sí misma, las hermosas imágenes de la playa con sus múltiples sensaciones táctiles, sonoras, visuales. Estas aparentes fracturas argumentales, a juzgar por las palabras citadas anteriormente de Reygadas, no deberían tener otra necesidad en la historia que su propia posibilidad de existencia. Pero no nos conformamos con esta explicación, pues, aún en el caos, el pensamiento busca un cierto orden. Ni el mismo Reygadas se conforma al sugerir que, tal vez, quien ve al Diablo es Juan de niño. Del mismo modo, podríamos inferir que la escena de la caza de patos pudiera ser un recuerdo del propio Juan, de los disparos, considerando que esta escena ocurre inmediatamente después de que Siete le dispara.

Pensemos en la escena donde unas personas conversan y juegan ajedrez, mientras otros fuman y hablan de cosas intrascendentes. Nos preguntamos quiénes son estas personas, ¿por qué y para qué están ahí?, y a la vez disfrutamos la cercanía de lo documental. Reygadas echa mano de la teoría de los seis grados de separación: todos estamos relacionados, todo está pasando a la vez para distintas personas. Finalmente descubrimos que estas personas viven en la misma zona de Juan, y son ellos quienes, en un comentario momentáneo, nos refieren el estado en que se encuentra Juan después de haber sido disparado. Su función narrativa es informarnos sobre el personaje principal y, al mismo tiempo, declarar filosóficamente que la vida es un continuo, que no se detiene, que hay muchas personas y muchas historias paralelas, ninguna más relevante que la

otra, solo que algunas son atendidas con más extensión que las demás. Reygadas nos muestra que hay muchas películas en el momento en que se observa una sola, y todas se tratan visualmente al mismo nivel.

Pero hay más: estas personas están equivocadas, pues Juan no solo ha perdido un pedazo de pulmón y ahora está mejor, como dicen rápidamente, sino que, como veremos luego, se está muriendo. Esto también relativiza lo que conocemos de la historia como espectadores. Reygadas juega con nosotros al no presentarnos ciertas informaciones y ofrecernos otras confusas, contradictorias. De hecho, no sabemos con certeza si Juan murió, efectivamente. Solo escuchamos al hijo decirlo al personaje llamado Siete, pero nunca lo vemos muerto. Contradictoriamente, la madre de los hijos de Siete le dice que Juan fue a verla pero, si está muerto, ¿fue una aparición? Del mismo modo, nunca se nos ofrece la razón por la cual Juan, a inicios de la película, golpea brutalmente a una de sus perras. Lo anterior atenta contra la necesidad del espectador de saberlo todo, de estar a la expectativa de la historia. Y dentro de ese horizonte que Reygadas crea, también cabe preguntarse: ¿acaso esta escena, o un fragmento de esta escena, es un sueño? ¿De quién? Es el propio espectador quien debe responder las dudas que generan los múltiples atentados narrativos de Reygadas.

Dice Reygadas en entrevista con Zuluaga (2014) que *Post Tenebras Lux* “consigna las diferentes percepciones de la existencia, por lo que contiene el presente, el inconsciente, los sueños, los recuerdos, las imágenes del futuro y la conciencia de lo que nos rodea”, no hay más verdad en una de ella sobre las otras, por lo cual está bien mostrarlas todas sin tener que identificarlas. De todos modos, sí predomina una historia

más real, por su consistencia argumental y por la cantidad de tiempo dedicado a esta. A partir de esta línea argumental de Juan con su familia, se puede intentar un rastreo de niveles de realidad en las demás escenas. Hay pistas que se ofrecen y que los espectadores, movidos por una especie de inercia o voluntad por el significado, generalmente intentan llenar. Pareciera que cuando los personajes son sacados de un hilo argumental adquieren calidad de símbolo, por esa misma inercia del signo artístico de significar. Al quitarle un significado directo al personaje dentro de la historia, no se elimina su valor significante, sino que se amplía.

El filme de Tarkovski, *El espejo*, comienza con una breve escena que no tiene que ver directamente con la historia que contará, en tanto no implica a ninguno de los personajes principales. Se trata de un adolescente con problemas del habla, gaguera específicamente, que se encuentra frente a una sicóloga. Esta, a través de una especie de hipnosis, logra que el adolescente hable sin problemas. En la declaración del muchacho de que puede hablar se ha producido un hecho de magia que, al no tener relación aparente con el resto del filme, podemos interpretarlo como una especie de símbolo de toda la película a niveles más amplios, de empoderamiento del yo.

En Reygadas, hay varias escenas que parecen tener valor simbólico, como la del juego de rugby. El propio Reygadas habla de una posible interpretación, más allá de si uno de esos jugadores es Juan de niño, o no, que se refiere a ciertos atributos de la cultura occidental que Juan representa, manifestados a través del juego de rugby. Para todo podemos intentar encontrar una explicación, conexiones lógicas, alusivas entre las escenas, pero el propio Reygadas no las tiene o no las quiere puntualizar, por eso cuando

es inquirido acerca de ese tema siempre responde que tal vez, que es posible, pero no ofrece una respuesta definitiva, no desea dar esas respuestas, o más bien se niega rotundamente a dar explicaciones. En primer lugar, porque prefiere que el espectador sea activo y llegue a sus propias conclusiones y, además, porque él mismo refiere constantemente dejarse llevar por una fuerza intuitiva, él es un amanuense de fuerzas mayores, inspiradoras, se deja llevar por los dictados de las circunstancias y los momentos creativos como quien pretende desconocer o desprejuiciarse de intenciones limitantes.

En un ensayo de Borges sobre el budismo, se menciona que ciertos monjes practican la creencia en la inexistencia de Buda: la existencia histórica de la figura de Siddhartha no es relevante como algo exterior, sino solo como su significado mayor: el efecto que produce en nosotros, que somos quienes percibimos el mundo. De ese mismo modo, Reygadas no quiere confirmar la existencia de un argumento claro, cerrado, de un significado que nos dé tranquilidad, sino todo lo contrario, su misión es incitar nuevas asociaciones, despertar el potencial individual de los espectadores, sus capacidades perceptivas, su sensibilidad.

Lo grotesco, lo sexual, la muerte, la “pobreza irradiante”

Glauber Rocha⁹⁸ (1965) afirmaba que en nuestra miseria está nuestra originalidad. Hay que hacer sentir esa miseria a través de la violencia estética:

⁹⁸ Glauber Pedro de Andrade Rocha (Bahía, 1938- Rio de Janeiro, 1981) director de cine brasileño, actor y guionista. Es famoso por su trilogía *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) –nominada para la Palma de

“personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras”.⁹⁹ La estética de la violencia rural, mugrosa, silenciosa, no grandilocuente, “se opone a la tendencia del digestivo. Filmes alegres, cómicos, rápidos, sin mensajes, de objetivos puramente industriales”. Reygadas revisita en sus filmes esa posición de Rocha, en relación con el tratamiento de la violencia física y psicológica que desarrollaba el brasileño en los personajes de sus filmes. En las obras de Reygadas se observa una violencia *in crescendo* a medida que se muestra la historia, no solo en hechos puntuales protagonizados por los personajes sino en situaciones sugeridas, vinculadas al entorno, a la atmósfera, al sonido, al silencio, al espacio de lo mostrado, a los rostros, a los gestos.

Cuando Pasolini proponía el uso de personajes anormales, se refería a las percepciones psicológicas de estos, pero lo grotesco en el cine poético no debe funcionar como refuerzo narrativo o teatral, sino como motivador estético de la imagen y el sonido. Decía Pasolini (1970):

El “cine de poesía” [...] tiene la característica de producir films de doble naturaleza. El film que se ve y se acepta normalmente es una “subjetiva libre indirecta”, a veces irregular y aproximativa –muy libre, a fin de cuentas: debido al hecho de que el autor se vale del “estado de ánimo psicológico dominante en el film”, que es el de un protagonista enfermo, anormal, para hacer de él una continua mimesis– que le permite mucha libertad estilística anómala y provocadora.¹⁰⁰

Oro–; *Terra em Transe* (1967) y *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969, también conocida como *Antonio das Mortes*), que obtuvo el premio al mejor director en Cannes. Rocha es uno de los mejores directores brasileños de todos los tiempos y líder del movimiento *Cinema Novo*.

⁹⁹ En “La estética del hambre” (tesis presentada durante las discusiones en torno al Cinema Novo, en ocasión de la retrospectiva realizada en la Reseña del Cine Latinoamericano, en Génova, enero de 1965). En: http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14nota.pdf

¹⁰⁰ En *Cine de poesía contra cine de prosa*. Pier Paolo Pasolini/Éric Rohmer, ob. cit. cap. 1.

Reygadas muestra en sus filmes que lo grotesco es un componente ineludible de la realidad. En el filme *Japón*, el protagonista no es el héroe joven que intenta vencer un conflicto; se trata de un hombre deshabilitado físicamente que genera una visualidad peculiar: el hombre cojea, no hay encanto alguno en la exposición de su padecimiento, como tampoco en lo que constituye su motivación constante: suicidarse.¹⁰¹ Estamos ante un antihéroe cuyo conflicto y propósito se acerca al sentimiento romántico de huida, a la sensación de invalidez. El personaje quiere desaparecer, declina representar la lógica de un mundo de cual no se siente parte, rechaza su participación narrativa en el filme. Lo poético radica en mostrar su angustia, la belleza grotesca de sus conexiones con la vida.

En sus ya recurrentes escenas de sexo, las situaciones eróticas son resueltas por Reygadas de distinto modo en estos cuatro filmes. En *Japón*, la escena de sexo entre los modelos se resuelve con alusiones sonoras y visuales. Lo sonoro narra indirectamente la incapacidad del personaje para lograr mantener el acto sexual de manera eficiente: el cojo trata de adquirir una postura cómoda. En cuanto a la imagen, transcurre un plano general, lejano e inmóvil que favorece una pared despintada. Este decadente muro se convierte en centro visual, casi simbólico, de la escena general, en el engranaje que da sentido a los coeficientes estéticos invertidos y fusionados en el sexo: la pared es bella en su ruina, de manera que toda la escena de sexo se impregna de tal belleza. La accidentalidad de la belleza de la pared, que funciona como una pintura abstracta, informa de la capacidad de observación de Reygadas, de sus propios gustos estéticos que son, en definitiva, el motor ético interno de la película. El cineasta provoca un

¹⁰¹ Cita-homenaje del filme de Kiarostami, *El sabor de las cerezas*.

acercamiento estético a su propia idea de realidad, desde el cual el espectador identificará sus propias motivaciones.

La no-actriz de *Japón* es una mujer vieja, de campo, silenciosa y sabia; pero la expresión de su saber no es redundante o pomposa, sino natural, sutil. Reygadas vitaliza al personaje al filmar a una modelo en quien pudo percibir los brillos de una humanidad especial. El método del autor es, en cada imagen, vaciar la belleza de su significado glorioso tradicional. Los valores estéticos alterados de los personajes (el hombre cojo y la mujer vieja) manifestarán una nueva inversión en la escena de sexo entre ellos, creando un nuevo valor: el sexo como elemento humano indispensable, el bello sexo de lo grotesco.¹⁰²

Esa especie de concepto aparecerá también en *Batalla en el Cielo*, como una propuesta de énfasis en lo grotesco-sexual, por ejemplo, en la escena de sexo entre el matrimonio de gordos protagonistas del filme (a lo Botero),¹⁰³ y entre el gordo protagonista y la muchacha bella,¹⁰⁴ escenas esta vez mucho más explícita,¹⁰⁵ como la *fellatio* entre estos últimos, donde la música clásica gloriosa y el uso de una cámara

¹⁰² Se habla aquí de lo grotesco en contraposición al concepto tradicional de belleza.

¹⁰³ Es decir, personajes extraídos de la estética pictórica del artista colombiano Fernando Botero (Medellín, 1932): pintor, escultor y dibujante.

¹⁰⁴ Reygadas ha dicho acerca de esta escena: “Trato de ser fiel a lo que observo, y uno de los precios a pagar es que puede haber gente que diga que me encantan los monstruos. Retrato lo que me rodea. [...] Ver a una chica joven y rica chupársela a un hombre mayor y pobre puede molestar. Superficialmente hay un asombro estético, pero el tabú es más profundo si se basa en la diferencia social. Si el hombre fuera un traficante rico, la chica sería tachada solo de prostituta”. En “*Batalla en el Cielo* irritará al sector conservador: Reygadas”.

¹⁰⁵ Si personajes gordos u obesos clasifican dentro de lo que la norma estética define como feo, la acción sexual entre ellos definiría *lo grotesco*.

enlentecida crean la sensación de algo hermoso, que supera lo carnal y grotesco inmediato.¹⁰⁶ Y, también en los seres de *Luz Silenciosa*, podemos observar, si bien no lo grotesco estético exactamente, un estiramiento del concepto de lo bello, pues el cineasta subraya las facciones alargadas de las mujeres, que recuerdan la fisonomía de los pájaros, rasgos extranjeros, antiguos, propios de las pinturas flamencas.

Una vez más, en *Post Tenebras Lux*, Reygadas nos muestra la naturalidad del desnudo, del sexo. Manifiesta en la escena de la orgía en la sauna una belleza oculta, y no precisamente en el físico de los participantes: viejos, gordos, no necesariamente atractivos, como en *Japón y Batalla en el Cielo*. El personaje de Natalia, la esposa de Juan, mientras es penetrada, apoya la cabeza en el seno de una mujer mayor, de este modo se introduce un elemento sorpresivo que crea un sentimiento de protección que, a nivel visual, como ha manifestado el propio Reygadas, está a tono con un imaginario religioso de madonas renacentistas, de La piedad¹⁰⁷, aprovechándose de un elevado valor estético de clásico pictórico. Realidades o fantasías de los personajes y la historia, imaginación o pasado, la humanidad del sexo y los cuerpos son aquí lo importante, lo carnal, en definitiva, lo real para el filme.

¹⁰⁶ “Tenía ganas de empezar la película con la toma de un rostro, el reflejo de nuestro ser interior, la representación más directa del individuo. A partir de ahí, empezar a ampliar el plano y develar a un hombre y a una mujer, como si representaran a toda la humanidad. El acto íntimo y afectuoso de una felación puede ser estético. Alejándome de la pornografía, que intenta excitar al espectador, quería rodar la felación de una forma singular e inesperada para que el público se sintiera conmovido por este momento íntimo. [...] La sexualidad siempre es doble, carnal y metafísica, banal y profunda. Muestro la felación como un acto sexual y un acto de fe. Es posible encontrar la fe en el sexo”, ha declarado Reygadas acerca de este tema. En “Carlos Reygadas: La materia humana ante todo”.

¹⁰⁷ En relación con este asunto, ver Sexo, en capítulo V, apartado *Post Tenebras Lux*.

Lo grotesco no se refiere, en Reygadas, a un intento por mostrar lo feo, lo descarnado, lo *gore*, a la manera de Alejandro Jodorowsky.¹⁰⁸ Elidir la violencia no significa hacerla menos real, sino menos efectista. Dice Reygadas en entrevista con Pulido (2007): “Yo nunca voy a enseñar a un tipo como mata a otro, por ejemplo si lo tortura. Para qué vas a enseñar eso si no vas a mostrar algo realmente profundo de los personajes”.¹⁰⁹

Aunque la presencia de la muerte es constante en los filmes de Reygadas, en ellos se desafía la idea tradicional de la muerte como algo grotesco, y se poetiza. La percepción de la muerte como parte de un ciclo natural parece ocurrir con menos esfuerzo en el contexto rural, donde el ser enfrenta menos distracciones y miedos en el proceso de contemplar el nacimiento del día en el amanecer y su muerte en el atardecer. La violencia, más contenida, se presenta a través del sufrimiento como destino final de los personajes. Los finales pesimistas de estas cuatro películas de alguna manera atraen, o convocan, un fuerte sentido religioso, místico, porque en la inmolación se crea y manifiesta la fe religiosa. La gloria humana llega así por vías más medulares.

En la escena final de *Japón* la cámara da vueltas, va identificando progresivamente los múltiples cadáveres como en un baile delicado, con música emotiva. La muerte se llena de la belleza de las imágenes. En este filme de paisajes hermosos, donde los niños desfilan con música clásica delante de la cámara para ir a la

¹⁰⁸ El cine de Jodorowsky llama la atención por ser impactante, transgresor, sobrecargado de elementos esotéricos y envuelto en una atmósfera surreal llena de simbolismos.

¹⁰⁹ En “¿Por qué *Luz Silenciosa*?”.

escuela, la muerte está dondequiera. En las primeras escenas de esta película, sin que se nos diga aún, ya sentimos que el personaje está marcado por la muerte, que tiene un destino fatal, cuando descabeza un pájaro y lo pela, o cuando asiste a la muerte del cerdo en la carnicería. Esta escena ocurre a través de imágenes y sonidos tangenciales: los gritos del cerdo y su sangre entran en la imagen del suelo como una forma líquida, densa, material, insistiendo sutilmente en la constante muerte. Y nosotros, espectadores, intuimos nuestra propia finitud a través de ese compuesto de símbolos y alusiones anidadas en las imágenes del filme. Acerca de su mirada a la muerte ha comentado Reygadas en *Spelucin* (2007):

Creo que simplemente es parte de la reflexión esencial. Yo nunca pienso que hay que hacer una película sobre la muerte. Pero [...] en un momento dado, el sufrimiento y el dolor te acercan a la muerte [...] sí siento que en cualquier reflexión sobre la vida, está presente la muerte [...] es algo como el sonido. El sonido solo existe porque hay silencio, digamos teóricamente.

En todos los filmes de Reygadas abunda la violencia. En *Batalla en el Cielo* y en *Post Tenebras Lux* ocurre un asesinato, donde intervienen diferentes clases sociales. En ambos casos, la víctima representa la clase blanca rica, y el victimario, la clase pobre mestiza. Se puede notar en ambos filmes una tensión social latente que se resuelve de formas repentinas, inesperadas y violentas. En *Post Tenebras Lux*, casi podemos sentir que la propia diferencia de clases constituye el motivo suficiente para el asesinato de Juan: ser de clase privilegiada, con problemas menores ya lo clasificaría como candidato al drama.

En ningún caso las muertes son gloriosas. Más bien se insiste en la cobardía de los hechos. En *Post Tenebras Lux*, por la espalda, literalmente. En otras escenas del

filme, ya otro personaje había hecho alusiones a matar a su hermana por detrás, lo cual se reproduce bien a través de imágenes subjetivas de costados y espaldas de las personas. En la escena de Juan golpeando salvajemente a su perra, cuya causa y visión prácticamente se eliden, solo importa el rostro violento, el estudio de las reacciones humanas. Más adelante este personaje le pedirá ayuda a su esposa para no hacerlo más, lo cual sugiere que estas actitudes violentas son frecuentes, y definen de modo más incisivo la personalidad de Juan, verdaderamente nos describe su tormento íntimo y, tal vez, lo que justifica la entrada del Diablo como imagen, en la lógica interior del filme.

A propósito de estas escenas del diablo debe hacerse el siguiente análisis que refiere, además, otra escena de violencia. Como hemos visto, aunque el cine poético no presenta exactamente parámetros inmóviles, Reygadas se ha mantenido, a lo largo de su filmografía, bastante consecuente con esta filosofía de hacer cine, pero en *Post Tenebras Lux* parece, particularmente en dos momentos del filme, parece que se aleja momentáneamente de las características que he definido en estas tesis como pertenecientes al cine poético. Este atentado tiene lugar contra una de las ideas centrales del cine poético: mostrar solamente la realidad, no construirla. Recordemos cuando Pasolini habla de un enrarecimiento en la percepción del protagonista psicológicamente alterado, que se traduce en violentaciones de la realidad tal como la vemos, a través de recursos estilísticos, filtros, montajes, o sea, la manipulación de la imagen, algo muy criticado por Rohmer por el afán de significar, de traducir una psicología, más que mostrar lo que puede percibirse a través de la vista.

Reygadas, a pesar de ya haber utilizado en sus películas situaciones que argumentalmente no eran realistas dentro de la lógica del filme, como la escena de la hoja cayendo en la habitación en *Luz Silenciosa*, o cuando, en ese mismo filme, la esposa muerta resucita para despedirse, no afectaba lo visible de ningún modo. Todo lo que sucedía en la imagen obedecía a manifestaciones de la realidad, no había personas volando ni fantasías visuales por el estilo. En *Post Tenebras Lux* tiene lugar el mayor punto de separación en Reygadas de su principio de mostrar la realidad. Me refiero a dos escenas: la primera, dividida en dos momentos del filme, hacia el principio y al final, es la aparición del Diablo rojo. Ya no se trata de que el significado de este personaje sea simbólico, literal o imaginado, sino de que, por primera vez en sus filmes, Reygadas construye una imagen a semejanza de una idea, y no de la propia realidad: recurre a la animación, o sea, a un recurso técnico para mostrarlo, algo que resultaría imperdonable para Rohmer. La representación de esa figuración mental, de esa idea, no deja de ser maniqueísta: el Diablo con cuernos, cola y sexo colgando, que porta una caja de herramientas, indicando literalmente que el Diablo trabaja sobre los hombres.

La otra escena es, hacia el final de la película, cuando Siete se autodecapita con sus propias manos. De nuevo, la mera necesidad de usar una cabeza falsa, sangre falsa (contrario a los principios de Dogma 95), falsea también el sentido último del cine poético de apegarse a una realidad visual, sin constructos. Cuando esto sucede, la tierra parece sangrar profusamente, se exagera la imagen, se traduce en imágenes precisamente esa idea poética, simbólica de que la tierra sangra, subestimando la imagen a un concepto verbal, abstracto. En momentos como este no podemos dejar de recordar las

películas de Alejandro Jodorowsky, donde hay aves saliendo del corazón, y otras imágenes que parecen hablar poéticamente, desafiando para ello el valor de la imagen como parte de la realidad visible, subordinándola a la poesía como texto literario, como abstracción.

Si comparamos la fuerza expresiva de tales escenas con las del resto del filme donde sí se produce genuinamente una observación abierta, un significado en fuga a partir de la realidad mostrada, debemos coincidir en que las primeras se quedan muy por debajo; parecieran como intentos desesperados por querer decir explícitamente. Recordemos que, cuando Siete mira el bosque y los árboles comienzan a caer, se sugiere un significado de este personaje como fuerza que destruye todo lo que toca, y esto sin tener que decir nada de modo obvio. Esta escena, en cambio, tan poderosa, tiene su clímax en la autodecapitación de Siete, restándole fuerza por lo inesperado, lo *gore*, lo literal de perder la cabeza, francamente mucho menos sugerente.

Algo aún más relevante: cuando se nos presenta al personaje de Siete, simplemente cortando un árbol con su sierra eléctrica, interrumpiendo la tranquilidad de la naturaleza, ya al principio de la película, de algún modo secreto sentimos en él la presencia de la destrucción, de la muerte, y esto sin haber sido presentado de modo explícito o exagerado, sino de modo tan sutil que ni siquiera sabemos cómo fue posible, aún sin conocer al personaje. En esto consiste el momento estético, en provocar esa sensación, casi idea, sin que el espectador sepa cómo fue provocada, del modo en que opera la realidad misma.

En sentido general, es constatable que Reygadas introduce en su cine algunos elementos que no son propios del cine poético, recursos que podríamos atribuir a su búsqueda y condición de la libertad a la hora de crear, asunto que ha considerado innegociable.¹¹⁰ Para él, es evidente que no se ha cerrado el listado de códigos del cine poético. En ese sentido, cada uno de sus filmes representa una posible fuente donde hallar las herramientas con que ha creado, reformado y reconfigurado su estilo.

Finalmente, la pobreza como violencia, como hecho grotesco contra un sentido comercial del cine, se manifiesta en Reygadas en el proceso mismo de la filmación. Él interactúa con la realidad, usa personas en lugar de actores y deja que el tiempo real de la filmación entre lo más espontáneamente posible en la obra, despertando así las potencialidades de los eventos desconocidos. Para Reygadas, la filmación es un acto de realidad. Filmar con un equipo técnico pequeño, sin artefactos como luces artificiales, extras, maquillistas, cumple un doble propósito en los filmes de Reygadas: por una parte, los dota de espontaneidad visual y, por otro, representa un modo discreto y poco invasivo de interactuar con sus modelos y su entorno, de reciprocarse con humildad, mostrando el cine como evento que nunca podrá colocarse por encima de la realidad, ni intentar siquiera sustituirla.

¹¹⁰ En “Entrevista con Carlos Reygadas, director de *Post Tenebras Lux*: La sangre y el cine y el cine en la sangre”. En esta misma entrevista, Reygadas precisa que se trata de: “un requisito indispensable, aunque no el más importante. Lo primero es conseguir plasmar mi visión en la película, pero la libertad es como las ruedas de un auto, porque sin ellas no avanza. Puedes tener el mejor motor, pero necesitas las ruedas”.

CAPÍTULO VI

CONCLUSIONES

Con la finalidad de aportar criterios concluyentes acerca de la hipótesis presentada en la introducción de la presente tesis, se han analizado los cuatro largometrajes del director mexicano Carlos Reygadas (*Japón, Batalla en el Cielo, Luz Silenciosa y Post Tenebras Lux*). Esencialmente, con este análisis se pretendió:

- a) Validar las cualidades artísticas de los filmes.
- b) Definir el estilo creativo del autor.
- c) Hallar referentes e influencias fundamentales del autor en su concepción filmica.
- d) Reconocer la identificación del autor con la tipología de cine poético.
- e) Fijar el lugar de este autor en la cinematografía universal, en la década y media transcurrida del siglo XXI.

El uso de los anteriores presupuestos, indispensables para la negación o validación de la hipótesis que anima esta investigación, permitió que concurrieran evidencias suficientes para arribar a las tesis generales conclusivas que a continuación se sintetizan:

—Los filmes de Carlos Reygadas aportan una mirada personal a los conflictos de su tiempo y su entorno. La suya es una visión universal, de sustrato crítico implícito, más reflexiva e intensa, en tanto no obedece a estereotipos tradicionales.

—Las piezas analizadas, de cuyas facturas se comenta en el curso del trabajo investigativo, constituyen muestra suficiente para ubicar su cine en la categoría *Cine poético*.

—Su estilo creativo está más allá de toda intencionalidad ideológica.

—Reygadas es un autor que se desentiende de todo compromiso *a priori* con jerarquías político-sociales.

—Reygadas es un director que ha asimilado críticamente las experiencias estéticas de los antecesores representantes del cine poético.

—En particular, se hace explícita la relación de afinidad intelectual del autor con las vanguardias históricas cinematográficas europeas y, a la vez, con sus herederas, las posteriores tendencias latinoamericanas del siglo XX.

—México y Latinoamérica están presentes en la obra de Reygadas, vínculos no expuestos abiertamente o subordinados a precisos contextos territoriales, sino en sentido ecuménico.

—Los espectadores tienen la posibilidad de intervenir en sus filmes, en tanto el autor les propone (prácticamente les instruye) que se conviertan en intérpretes del arte mostrado.

—El cine de Reygadas está estrechamente ligado a la idea de *arte*, de hecho estético.

—Los cuatro filmes aquí analizados son una muestra válida para afirmar que Carlos Reygadas es uno de los creadores más representativos y puros del cine poético de principios del siglo XXI en Las Américas.

Luego de solucionados los objetivos generales y principales planteados al comienzo de la investigación, se comentan a continuación otras conclusiones parciales relacionadas propiamente con el cine poético:

—El cine poético, como planteara Luis Buñuel, usa esa sutileza que es el misterio de la poesía, y evita convertirse en instrumento de poder. Si en el cine convencional la trama se construye en función del final (a menudo, un previsible *happy end*), en el cine poético prevalecen el albur, la sorpresa y el final no feliz y abierto.

—Una pieza de cine poético no busca la complacencia que sí es frecuente en el cine utilitario.

—Como planteara Bresson, el cine poético, en tanto experiencia más que capacidad técnica, capta los sentimientos, atrapa los instantes en su espontaneidad y frescura, no los crea ni manipula. Y no busca afanosamente la poesía, sino que la deja entrar libremente al filme.

—Una de las características del cine poético es el minimalismo de los medios técnicos de que se valen los directores, considerando su independencia económica o, al menos, el hecho de que las producciones no estén subordinadas a un presupuesto o financiamiento que provenga de los estamentos de poder. Y, además, que el propio director y su equipo puedan controlar la distribución partiendo de que, de ningún modo, un autor de cine poético pretenderá convertirse en suceso de masas.

—El cine poético, de acuerdo con Pasolini, no imita la literatura, pues se sustenta en una estructura distinta basada en imágenes y sonidos. Lo poético en el cine consiste en mostrar la percepción.

—Los directores de cine poético no están esencialmente interesados en una historia lineal y de lógica previsible. Más bien tienden a perseguir las fracturas narrativas para redirigir el énfasis del filme hacia otras sensaciones.

—El cine poético insiste en la observación de la vida y no en las reconstrucciones falsas. Es la vida la que ofrece precisión y fuerza a las imágenes. El cine poético explora la belleza que existe y abunda como algo cotidiano.

Las anteriores conclusiones parciales tributan a la siguiente conclusión general:

—Los cuatro filmes analizados en el presente trabajo (*Japón*, *Batalla en el Cielo*, *Luz Silenciosa* y *Post Tenebras Lux*) garantizan un espacio privilegiado al director Carlos Reygadas en el cine poético de principios de este siglo en Las Américas y en el mundo.

La proposición anterior, de carácter hipotético, ya corroborada en este apartado como tesis conclusiva, se sostuvo a partir de los siguientes núcleos investigativos fundamentales:

—Un breve panorama histórico general del cine, desde su nacimiento hasta la fecha, que sirvió de soporte indispensable para acceder y comprender los criterios y modos predominantes de hacer cine desde la invención del cinematógrafo.

—Síntesis interesada de las declaraciones de principios estéticos de seis imprescindibles directores de cine del siglo XX, los cuales representan momentos en la historia del cine poético: Luis Buñuel, Robert Bresson, Pier Paolo Pasolini, Éric Rohmer, Andréi Tarkovski y Abbas Kiarostami. En el proceso de análisis de sus mencionados trabajos teóricos, se observaron sus claves creativas y su herencia en Carlos Reygadas, con quienes este autor dialoga, tanto teórica como filmicamente. En estos filmes de

Reygadas que fueron analizados en los capítulos III y IV, puede decirse que el cineasta usa “el misterio” o sutileza que trasmite la poesía (Buñuel, 1982); hace gala de su “capacidad de mirar” (Bresson, 1997); prueba que es capaz de “mostrar sin significar” (Pasolini y Rohmer, 1970); convierte el cine en una “observación pura, sutil y compleja de la vida” tanto como puede hacerlo un *haiku*, según Tarkovski (1993), y se da el lujo de “eliminar todo lo innecesario”, siguiendo la práctica de Kiarostami, según Reza Sani (2013).

—Listado de características fundamentales del cine cultural en contraposición con las características de la tipología de estudio (cine poético), una relación que permitió inferir las virtudes presentes en los cuatro filmes estudiados: *Japón*, *Batalla en el Cielo*, *Luz Silenciosa* y *Post Tenebras Lux*, por tanto, confirmar la filiación de Reygadas a un cine de lenguaje poético por excelencia.

—Respuestas de Reygadas a varias entrevistas publicadas como parte de la amplia repercusión mediática de los estrenos de sus cuatro filmes. Se debe precisar que estas entrevistas fueron consideradas las más completas y de mayor calidad periodística-documental (por los temas y el cúmulo de información que aportan), de acuerdo con el resto de los materiales consultados.

Además, a estas entrevistas se le hicieron adiciones editoriales de otros textos o entrevistas, sin que las respuestas sufrieran alteración alguna; todo lo contrario, el objetivo de tales modificaciones fue completar y ampliar ideas desarrolladas por el autor en otros documentos dispersos. Se decidió obviar el uso de los cuestionarios gestores de las entrevistas, considerando que, muchas veces, las respuestas del autor desbordan el

espacio de la pregunta desviándose a temas que resultan de particular interés para este trabajo. Los cortes, adiciones y reubicaciones en los textos correspondieron en todo momento al esquema investigativo de una ficha técnica analítica. Los contenidos de tales fichas constituyen, últimamente, importantes apuntes teóricos de Reygadas como creador de cine.

—Análisis de escenas específicas de los cuatro filmes citados a partir de una serie de elementos estructurales básicos de una película como: el espacio, el tiempo, los personajes, el argumento; así como de constantes estéticas como el uso de lo grotesco, el sexo, y la muerte.

En el capítulo III se refiere la influencia de *Ordet*, de Carl Dreyer, en *Luz Silenciosa*. Esa intervención da pie a la siguiente sugerencia para futuros seguimientos a la filmografía de Reygadas:

—Revisar comentarios críticos de otros realizadores y de analistas de cine sobre este autor, y crear un compendio crítico-valorativo, especialmente centrado en las influencias directas e indirectas, homenajes y guiños a la historia del cine en la filmografía de Carlos Reygadas.

En sentido general, el aporte fundamental de esta investigación puede considerarse como:

—La calificación de los filmes de Carlos Reygadas como cine poético por sus valores estéticos.

Este trabajo investigativo podría tener la siguiente aplicación práctica académica:

—Guiar a los profesores para impartir de modo atractivo el estudio de los filmes de Carlos Reygadas como representante de obligada referencia de las tendencias cinematográficas actuales en Las Américas. En dicho ciclo se podría incluir la visualización y debate de los filmes aquí analizados. Podrían mostrarse también filmes de los autores clásicos del cine poético usados como referencias teóricas en este trabajo.

—En consecuencia, los alumnos pudieran recibir diferentes encomiendas: identificar elementos de cine poético en estos filmes y compararlos con los usos del cine utilitario, escribir reseñas críticas, detectar influencias e imágenes- homenaje de Reygadas a los clásicos, establecer vínculos con el resto de las artes, y otros ejercicios similares, todos en función del aprendizaje y el conocimiento del mundo, del arte en general, y del cine y su historia en particular.

BIBLIOGRAFÍA

Obras primarias y textos citados:

BARTHES, ROLAND. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 2002. Impreso.

BRESSON, ROBERT. *Notas sobre el estilo cinematográfico*. Madrid: Audora, 1997.
Impreso.

BRETON, ANDRÉ. *Primer Manifiesto del Surrealismo (fragmento)*, 1924.
<https://thales.cica.es/rd/Recursos/rd99/ed99-0055-01/manisur1924.html> [Consulta
online: 2015.]

BUÑUEL, LUIS. “El cine, como instrumento de poesía” (conferencia para un panel en la
Universidad Autónoma de México, 1958) en *Obra Literaria*. Zaragoza:
Ediciones de Heraldo Aragón, 1982. Impreso.

DELEUZE, GILLES. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1997.
Impreso.

GARCÍA ESPINOSA, JULIO. *Por un cine imperfecto*. Caracas: Rocinante, 1970. Impreso.

GUTIÉRREZ ALEA, TOMÁS. *Dialéctica del espectador*. La Habana: Ediciones Unión,
1982. Impreso.

PASOLINI, PIER PAOLO Y ÉRIC ROHMER. *Cine de poesía contra cine de prosa. Pier Paolo
Pasolini/Éric Rohmer* (trad. Joaquín Jordá). Barcelona: Editorial Anagrama,
1970. Impreso.

REZA SANI, MAHMOUD. *Obreros trabajando. Lecciones cinematográficas de Abbas Kiarostami*. Mhughes Press, 2013.

ROCHA, GLAUBER: LA ESTÉTICA DEL HAMBRE”. (Tesis presentada durante las discusiones en torno al Cinema Novo, en ocasión de la retrospectiva realizada en la Reseña del Cine Latinoamericano, en Génova, 1965).

http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r4_1_14nota.pdf. [Consulta *online*: 2015.]

TARKOVSKI, ANDRÉI. *Esculpir el tiempo* (ed. Rodolfo Peláez y trad. Miguel Bustos García). México D.F.: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. Impreso.

Películas:

REYGADAS, CARLOS. *Japón*. México, NDMantarraya, 2002. Película.

REYGADAS, CARLOS. *Batalla en el Cielo*. México, NDMantarraya, 2005. Película.

REYGADAS, CARLOS. *Luz Silenciosa*. México, NDMantarraya, 2007. Película.

REYGADAS, CARLOS. *Post Tenebras Lux*. México, NDMantarraya, 2012. Película.

Entrevistas a Carlos Reygadas:

“BATALLA EN EL CIELO”, en *Golem*, 2004. Diseño y programación: CAB [Consulta *online*: 20 oct. 2015.]

BOETTI, EZEQUIEL. “Vale la pena cuestionarnos lo que vemos”, en *Laventana* (portal informativo de la Casa de las Américas), 12 jul. 2013. [Consulta *online*: 2 oct. 2015.]

“CARLOS REYGADAS HABLA SOBRE SU PELÍCULA *JAPÓN*”, en *Portal del cine y del audiovisual latinoamericano y caribeño*. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, N/D. [Consulta *online*: 10 oct. 2015.]

GRANADOS, BLANCA. “¿Quién diablos es Carlos Reygadas?”, en *Animal político*, 24 nov. 2012. [Consulta *online*: 4 dic. 2015.]

KOZA, ROGER. “Carlos Reygadas: Se me acusa de revelar mi intimidad, como si las sábanas fueran sagradas”, en *La voz*, 15 ago. 2013) [Consulta *online*: 5 dic. 2015.]

“LA SANGRE Y EL CINE Y EL CINE EN LA SANGRE”, en *Letras y celuloide*, 19 jul. 2013. [Consulta *online*: 22 dic. 2015.]

RIVEROLL, JUAN PATRICIO. “*LUZ SILENCIOSA*”, en *Cine Azteca*, oct. 2007. [Consulta *online*: 5 nov. 2015.]

“NO TODOS TENEMOS QUE ENTENDER TODO”, en *Butaca_Ancha*, 25 nov. 2010. [Consulta *online*: 16 oct. 2015.]

OLIVARES, JUAN JOSÉ: “*Batalla en el Cielo* irritará al sector conservador: Reygadas”, en *La Jornada*, N/d. [Consulta *online*: 9 oct. 2015.]

PULIDO SPELUCÍN, PACO. “¿Por qué *Luz Silenciosa*? (Entrevista a Carlos Reygadas durante el Festival de Lima, 11no. Encuentro Latinoamericano de Cine), en *Reforma*. 10 ago. 2007 [Consulta *online*: 12 nov. 2015.]

QUISPE, GABRIEL. “El diablo es una creación puramente humana. Carlos Reygadas habla de *Post Tenebras Lux*”, en *Cinocuentro (viendo cine desde Perú)*, 17 mar. 2014. [Consulta *online*: 27 oct. 2015.]

SOLÓRZANO, FERNANDA. “Reygadas contra la interpretación”, en *Letras Libres*, 30 nov. 2012. [Consulta *online*: 29 oct. 2015.]

ZULUAGA, PEDRO ADRIÁN. “Me interesa compartir una experiencia con el espectador”. Entrevista a Carlos Reygadas. *Revista Diners*, 21 may. 2014. [Consulta *online*: 29 dic. 2015.]

Fuentes suplementarias:

ACOSTA DE ARRIBA, RAFAEL (COMP.). *Cien años de cine latinoamericano: 1896-1995*. La Habana: Ediciones ICAIC, 1996. Impreso.

ADORNO, TEODOR. *Teoría estética*. Madrid: Taurus Ediciones, 1980. Impreso.

ALBERICH, ENRIC. *Películas clave del cine histórico*. Barcelona: Robinbook, 2009. Impreso.

ALCALÁ, M. *Buñuel. Cine e ideología*. Madrid: Edicusa, 1973. Impreso.

ALMENDROS, NÉSTOR. *Cinemanía*. Barcelona: Seix Barral, 1992. Impreso.

- ALTMAN, RICK. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000. Impreso.
- ARANDA, J.F. *Luis Buñuel. Biografía crítica*. Barcelona: Lumen, 1969. Impreso.
- AYALA BLANCO, JORGE. *La aventura del cine mexicano. En la época de oro y después*. México: Editorial Grijalbo, S.A., 1993. Impreso.
- BALDELLI, P. *ET AL. Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza, 1971. Impreso.
- BAZIN, A. *La política de los autores*. Madrid: Ayuso, 1974. Impreso.
- _____. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1990. Impreso.
- BERGMAN, I. *La linterna mágica*. Barcelona: Plaza & Janés, 1991. Impreso.
- BJÖRKMAN, S. *ET AL. Conversaciones con Ingmar Bergman*. Barcelona: Anagrama, 1975. Impreso.
- BRESSON POR BRESSON: ENTREVISTAS (1943-1983)*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2014. Impreso.
- BRIOT, R. *Robert Bresson*. Madrid: Rialp, 1959. Impreso.
- BUACHE, F. *Luis Buñuel*. Madrid: Guadarrama, 1976. Impreso.
- BUÑUEL, LUIS. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés, 1982. Impreso.
- BURKE, PETER. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005. Impreso.

- CABALLERO, RUFO. *Cine latinoamericano 1991-2003. Un pez que huye. Análisis estético de la producción*. La Habana: Arte y Literatura, 2007. Impreso.
- CAÍN, G. (GUILLERMO CABRERA INFANTE). *Un oficio del siglo XX*. La Habana: Ediciones R, 1963. Impreso.
- CAMARERO, GLORIA (ed.). *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Madrid: Akal, 2002. Impreso.
- CAPARRÓS LERA, J.M. *Guía del espectador de cine*. Madrid: Alianza, 2008. Impreso.
- _____ y J. DEL CASTILLO. *La historia del cine, I. Época muda (1895-1930)*. Barcelona: Casals, 1983. Impreso.
- CERAM, C.W. *Arqueología del cine*. Barcelona: Destino, 1965. Impreso.
- COLLAS, G. y J.P. COMOLLI. *Cine europeo. El desafío de la realidad*. Valladolid: Seminci, 1997. Impreso.
- CORTÉS, J.A. *Entrevista con directores de cine italiano*. Madrid: Magisterio Español, 1972. Impreso.
- DAICICH, OSVALDO. *Apuntes sobre el nuevo cine latinoamericano. Entrevistas a realizadores latinoamericanos*. La Habana: Diputación de Córdoba y Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2005. Impreso.
- DURGNAT, R. *Luis Buñuel*. Madrid: Fundamentos, 1973. Impreso.
- EISENSTEIN, S.M. *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Rialp, 1989. Impreso.

_____ : *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Lumen, 1970. Impreso.

ELENA, ALBERTO y MARINA DÍAZ LÓPEZ. *Tierra en trance. El cine latinoamericano en cien películas*. Madrid: Editorial Alianza, 1999. Impreso.

ESTEVE, M. *Robert Bresson*. París: Seghers, 1962. Impreso.

FANTUZZI, V. *Pier Paolo Pasolini*. Bilbao: Mensajero, 1978. Impreso.

FERNÁNDEZ CUENCA, C. *Historia del cine*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1948. Impreso.

FERNÁNDEZ ZICAVO, J. *El cine de Andréi Tarkovski*. Madrid: Ediciones Artesanales, 1994. Impreso.

FERRERO, A. *Il cinema de Pier Paolo Pasolini*. Venecia: Marsilio, 1977. Impreso.

FILMOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (ED.). *Robert Bresson*. Madrid: Filmoteca Nacional, 1977. Impreso.

FRAGA IRIBARNE, M. *Cine, cultura y política*. Madrid: Escuela Oficial de Cinematografía, 1965. Impreso.

GARCÍA BORRERO, JUAN ANTONIO GARCÍA. “Dialéctica del espectador, de Tomás Gutiérrez Alea”. En *Cine cubano, la pupila insomne*. 11 may. 2009. [Consulta online: 3 oct. 2015.]

GARCÍA, GUSTAVO y RAFAEL AVIÑA. *Época de oro del cine mexicano*. México, D.F.: Editorial Clío, 1997. Impreso.

_____ y JOSÉ FELIPE CORIA. *Nuevo cine mexicano*. México, D.F.: Editorial Clío, 1997. Impreso.

GETINO, OCTAVIO y FERNANDO E. SOLANAS. “Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo”. En *Revista Tricontinental*, n° 13, OSPAAAL, octubre, 1969. Impreso.

GODARD, J.L. *Introducción a la verdadera historia del cine*. Madrid: Alphaville, 1980. Impreso.

GOLDMAN, A. *Cine y sociedad moderna*. Madrid: Fundamentos, 1972. Impreso.

GUTIÉRREZ ESPAÑA, L. *Cine y Fotografía*. Madrid: Pirámide, 1980. Impreso.

HAMMOND, P. *Marvelous Méliès*. Londres: Gordon Fraser, 1974. Impreso.

HENNEBELLE, G. *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood. Nuevas tendencias del cine mundial (1960-1975)*. Valencia: Fernando Torres, 1977. Impreso.

HEREDERO, CARLOS F. y CASIMIRO TORREIRO. *Historia del cine general. Estados Unidos (1955-1975). América Latina (v. X)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996. Impreso.

_____ y A. SANTAMARINA. *Eric Rohmer*. Madrid: Cátedra, 1993. Impreso.

HINOJOSA CÓRDOVA, LUCILA: *El cine mexicano. De lo global a lo local*, México, D.F.: Editorial Trillas, 2003. Impreso.

- _____. *El cine contemporáneo*. Buenos Aires: Eudeba, 1968. Impreso.
- HUESO, A.L. *El Cine y la Historia del siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1983. Impreso.
- JEANNE, R. y CH. FORD. *Historia ilustrada del cine, 1. El cine mudo (1895-1930)*. Madrid: Alianza, 1974. Impreso.
- KULECHOV, L. *Tratado de realización cinematográfica*. Buenos Aires: Futuro, 1966. Impreso.
- LAURENTI, R. *En torno a Pasolini. Hombre, escritor, poeta, cineasta, político*. Madrid: Sedmay, 1976. Impreso.
- LEBEL, J.P. *Cine e ideología*. Buenos Aires: Granica, 1973. Impreso.
- LENNE, G. *La muerte del cine (film/revolución)*. Barcelona: Anagrama, 1974. Impreso.
- LEÓN, CHRISTIAN. *El cine de la marginalidad, realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Andina "Simón Bolívar", 2005. Impreso.
- LEPROHON, P. *Historia del cine*. Madrid: Rialp, 1968. Impreso.
- LINARES, J.L. *El cine militante*. Madrid: Castellote, 1976. Impreso.
- LÓPEZ ARANDA, SUSANA. "El cine mexicano actual", en *INTERMEDIOS*. Revista Bimensual. No. 3 (1992), México, D.F. Impreso.
- MITRY, J. *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres, 1974. Impreso.

- MOLDES, DIEGO. "Cine para leer". (Reproducción de la introducción del libro *Alejandro Jodorowsky*). Madrid: Cátedra, 2012.
<http://www.cineparaleer.com/libros/item/1175-alejandro-jodorowsky>
- NIKHNY, V. *Lecciones de cine con Eisenstein*. Barcelona: Seix Barral, 1964. Impreso.
- PAOLELLA, R. *Historia del Cine Mudo*. Buenos Aires: Eudeba, 1967. Impreso.
- PARANAGUA, PABLO ANTONIO (COMP.). *América Latina busca su imagen. Historia general del cine*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1996. Impreso.
- PEREA MURILLO, MARÍA DOLORES y JUAN AQUILINO CASCÓN. *La memoria filmada. América Latina a través de su cine*. Montevideo: Ilepala Internacional, 2002. Impreso.
- PUDOVKIN, V. *Lecciones de cinematografía*. Madrid: Rialp, 1960. Impreso.
- QUINTANA, A. *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*. Barcelona: Paidós, 1997. Impreso.
- RIPOLL SORIA, XAVIER. "Los maestros del período mudo", en *Historia del cine*, Web Ring [Consulta *online*: 14 oct. 2015.]
- ROHMER, E. *Seis cuentos morales*. Barcelona: Anagrama, 1974. Impreso.
- ROTHA, P. *Documentary Film*. Londres: Faber & Faber, 1952. Impreso.
- RUSSO, EDUARDO A. (COMP.). *Hacer cine: producción audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Paidós y Fundación TyPA, 2008. Impreso.

- SADOUL, G. *Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días*. México: Siglo XXI, 1972. Impreso.
- SÁNCHEZ, FRANCISCO. *Luz en la oscuridad: crónica del cine mexicano 1896-2002*. México, D.F.: CONACULTA, 2002. Impreso.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, JORGE LUIS. *Romper la tensión del arco. Movimiento cubano de cine documental*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2010. Impreso.
- SANCHEZ VIDAL, A. *Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra, 1991. Impreso.
- SOBREVIELA, ÁNGEL. *Andrei Tarkovski: de la narración a la poesía*. Valladolid: Fancy Ediciones, 2003. Impreso.
- TARKOVSKAIA, MARINA. *Acerca de Andrei Tarkovski* (trad. J.L. Aragón, J. Gil Fernández y T. Pérez Hernández). Madrid: Ediciones Jaguar, 2001. Impreso.
- TOLEDO, TERESA. *Diez años del nuevo cine latinoamericano*. Madrid: Editorial Verdoux y Cinemateca de Cuba, 1990. Impreso.
- TOSI, V. *El cine antes de Lumière*. México: UNAM, 1993. Impreso.
- “TRANSICIÓN DEL CINE MUDO AL-MUNDO SONORO”, sección Cine, en Duiops.net. © 1997-2009 [Consulta *online*: 6 nov. 2015.]
- VERTOV, D. *Cine-ojo. Textos y manifiestos*. Madrid: Fundamentos, 1974. Impreso.
- VILLEGAS LÓPEZ, M. *Cine francés. Origen, historia y crítica*. Buenos Aires: Nova, 1947. Impreso.

_____. *Los grandes nombres del cine*. Barcelona: Planeta, 1973.

Impreso.

VIÑAS, MOISÉS. *Historia del cine mexicano*. México, D.F.: Editorial UNAM-UNESCO, 1987. Impreso.

VV. AA. *Jean-Luc Godard*. Madrid: JC, 1981. Impreso.

_____. *Nouvelle Vague, cien nombres para una nueva ola*. Valencia: Mostra del Cinema Mediterráneo, 1984. Impreso.

_____. “Nuevos Cine”, en *Historia General del Cine*. Madrid: Cátedra, 1997.

Impreso.

ZÚÑIGA, A. *Una historia del cine*. Barcelona: Destino, 1948. Impreso.