

cine 

Ómar Ardila*

Juan Carlos Carvajal Sandoval**

* Poeta, ensayista y analista cinematográfico. Correo electrónico: oardimu@yahoo.com

** Estudiante del programa de Creación Literaria de la Universidad Central.

Carlos Reygadas: *oscuridad ¡Oh mi luz!*

Ómar Ardila



Imagen tomada de: <http://www.sicopop.com>

Resumen

El presente texto busca aproximarse a algunos de los elementos estéticos fundamentales que pueblan la obra del cineasta mexicano Carlos Reygadas, quien sin duda ha logrado posicionarse como uno de los directores más importantes en el territorio latinoamericano durante la primera década del siglo XXI, debido al cuidado especial que ha mantenido tanto en la expresión formal como en la temática de sus creaciones filmicas. Antes que ser exhaustivos, lo que pretendemos es resaltar ciertos aspectos que puedan provocar un llamamiento para adentrarse en las fluidas cartografías que ha trazado este director.

Palabras clave: Carlos Reygadas; *Japón*; *Batalla en el cielo*; Luz silenciosa; nuevos cineastas latinoamericanos.

De la “nueva generación” de cineastas latinoamericanos hay uno que ha logrado impactarnos de manera especial debido a su complejo y depurado trato con la imagen, el tiempo, el espacio, el movimiento y el sonido, por la arriesgada facilidad que tiene para adentrarse en disímiles paisajes humanos; se trata del mexicano Carlos Reygadas, quien nació en Ciudad de México en 1971.

Cuando hablamos de “nueva generación” de cineastas nacidos en el territorio del sur, no estamos tratando de alinearnos con criterios comunes, tantas veces reiterados en estos últimos años, pues consideramos que esa posible categoría de estudio no es muy clara en su definición. Además, son pocos los directores de esta región que han logrado concentrar nuestro interés en la última década (a más de Reygadas, Lisandro Alonso, Paz Encina, Pablo Trapero, Sebastián Lelio, Lucrecia Martel y Carlos Sorín) por su capacidad notable para renovar el dispositivo cinematográfico.

En Reygadas encontramos tantos elementos dignos de ser comentados, y nuestra aproximación no pretende ser exhaustiva sino más bien un esbozo que quizás sirva como invitación para adentrarse en las fluidas cartografías fílmicas que nos ha brindado para nuestro deleite estético.

Lo primero sobre lo que queremos llamar la atención es la transparencia y sencillez de sus propuestas, permitiéndose reconocer y homenajear a los grandes maestros que le han acompañado durante su reflexión-creación cinematográfica. En sus tres largometrajes vemos claramente, por un lado, el poderío musical y rítmico, provenientes de aquellos espacios inabarcables a los que nos acostumbró Tarkovski; por otro, la experiencia subjetiva exaltada de tal forma que para su comunicación sea lícito el “aplanamiento” del actor, de la presencia humana, como nos lo dio a conocer Bresson; y, por último, la búsqueda incesante de la “luz esencial” (aunque ello suponga el vértigo de conocer previamente la quietud de la oscuridad), camino delineado recurrentemente por Dreyer.

Cuando un director reconoce con humildad (como lo ha hecho Reygadas) que es a esos grandes directores a quienes les debe el impulso para configurar su camino, y lograr evidenciar el influjo de aquellos en su obra, es allí cuando más grandeza adquiere su creación artística, logrando así emocionarnos, pues a estas alturas, no pretendemos encontrar originalidad, sino nuevos brotes de esos flujos revolucionarios que se han sobrepuesto a la horizontalidad predominante en la mayoría de cinematografías.

Personajes y escenarios

Comenzamos el recorrido por la obra de Reygadas, adentrándonos en la metodología que utiliza con los actores. Retoma parte de los principios bressonianos, que están basados más en el uso de la presencia humana que en la representación técnica. Según dicha práctica, el actor está ahí solamente aportando su presencia mas no tratando de apropiarse y de expresar una

En Reygadas encontramos tantos elementos dignos de ser comentados, y nuestra aproximación no pretende ser exhaustiva, sino más bien un esbozo que quizá sirva como invitación para adentrarse en las fluidas cartografías fílmicas que nos ha brindado para nuestro deleite estético.

caracterización propia del personaje delineado con anterioridad. Sin embargo, Reygadas va más allá, puesto que para él sí es importante que el personaje aporte su “energía” frente a la cámara, eso sí, tratando al máximo de ser directo y auténtico, pues lo que le interesa no es mostrar un personaje sino una sensación.

En *Japón* (2002), tanto Asces como el personaje que busca un lugar para matarse, logran comunicarnos, antes que su historia de vida, la dificultad que afrontan por la inadaptación con el entorno. Por su parte, los otros personajes que aparecen al margen, hablan desde su cotidianidad, sin camisas de fuerza para seguir un papel determinado, de tal forma, que sus intervenciones se aproximan más a testimonios documentales que permiten hacer una reconstrucción etnográfica y paisajística del mismo.

Los personajes parecen más controlados en *Batalla en el cielo* (2005), aunque el director aclara que trató de llevarlos a un plano estático, donde solo pudieran aportar su presencia y su lenguaje no verbal; una suerte de actuación arquetípica en la que los actores aportan lo que hay dentro de sí mismos (la afección). Lo que realmente importa es mostrar el mundo interior del personaje, las intensidades y tensiones que lo atraviesan, y tratar así de transparentar ese mundo afectivo.

El personaje aporta su presencia y su energía, pero éstas no determinan al filme es la cinta la que muestra de una manera diferente la dimensión afectiva del personaje. Reygadas nos dice al respecto: “es el cine el que construye a su personaje, no es el actor. En el teatro los actores construyen a los personajes y la mayoría del cine es literatura teatralizada en mi opinión, entonces es una serie de gente que emplea la técnica del teatro para representar personajes. Pero el cine tiene la facultad, sub-aprovechada, de construir personajes con su propio lenguaje, como en el efecto Kulechov. Para mí esa es la clave de todo. Entonces yo no quiero que los actores construyan los personajes, yo quiero construirlos con el cine”¹.

En *Luz silenciosa*² (2007) hay menos “aplanamiento” (en el sentido bressoniano) del personaje, pues se le permite expresar un poco más de emoción, aunque la situación le es revelada solamente en el momento previo a la construcción del plano, tratando de llevarlo a evocar situaciones afines con las que se están viviendo en la película.

En línea similar y complementaria al especial tratamiento que tiene con los personajes, Reygadas también opta por una particular relación con los escenarios, tratando de que estos sean auténticos para luego poder transfigurarlos por medio de la creación cinematográfica. Busca por todos los medios mostrar la realidad tal como la encuentra, la belleza tal como está, por eso considera que sus tres películas son igualmente bellas.

Mi acercamiento estético a la materia y a la gente es el mismo en los tres casos. Es realismo, desde un punto de vista antropológico³.

Estos paisajes, además, guardan una estrecha relación con el director. En *Japón*, trata de volver a los escarpados lugares que visitó durante su infancia; en *Batalla en el cielo*, se adentra en la caótica Ciudad de México, donde ha sido impactado tantas veces por las noticias que hablan de la audacia de los criminales; y en *Luz silenciosa*, escoge un tipo de paisaje nada convencional: el de una comunidad menonita que aún pervive en el norte de

1 Entrevista de Mauricio Álvarez para *Pulpmovies*, International Film Festival Rotterdam 2006.

2 *Luz silenciosa* (*Stellet Licht*), es una película mexicana galardonada con el premio Ariel, es una coproducción mexicana, francesa y holandesa hablada principalmente en *plautdietsch*. Se estrenó en México el 12 de octubre de 2007.

3 Entrevista de Fernanda Solórzano para el portal *Letras Libres*, octubre 2007.

México, donde los personajes arios con sus antiguas costumbres, se sienten extraños en territorio americano, como errantes fijados en el tiempo.

Flujos temporales

También es importante considerar la relación que establece Reygadas con el tiempo. Frecuentemente hay un entrecruzamiento entre las capas del pasado y los ángulos del presente, aunque por momentos parece gravitar por fuera del tiempo. Pero para conseguir la evocación del pasado, no requiere del uso del *flashback* ni de la ubicación por

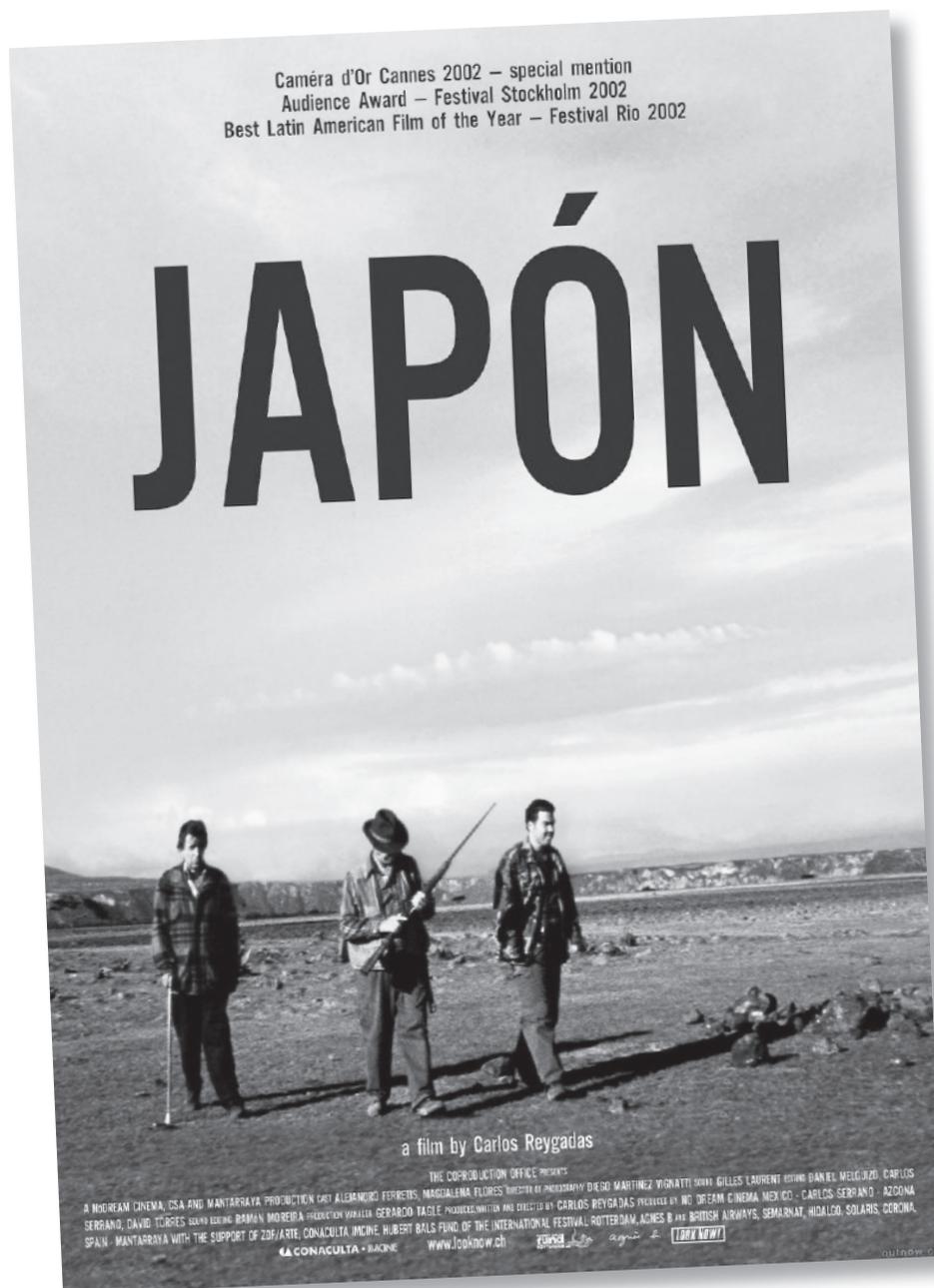


Imagen tomada de: <http://losnombresdenadie.blogspot.com/2010/11/carlos-reygadas.html>

parte de un narrador, son los gestos y las búsquedas de los personajes los que nos hablan de los conflictos surgidos en el tiempo. Todo parece seguir el ritmo fluido del existir, en el que están inmersos unos personajes que viven intensos dramas, que tampoco pretenden resolverse. Abundan los planos-secuencia de gran duración y los planos detenidos en los personajes, abordados desde diversos ángulos.

Con estas insinuaciones, se nos hace evidente que el interés del director no está centrado en lo narrativo, incluso, son muy pocas las pistas que se dan para tratar de desentrañar la historia que aparece en el fondo como un pretexto para mostrarnos mundos interiores y diversas reacciones de los personajes, llevándolos a la transparencia en la expresión física.

En *Japón* no hay un vínculo narrativo (dentro de la tradición clásica del MRI). Se hace un seguimiento al personaje por imponentes espacios geográficos hacia su mundo interior, poblado de incertidumbres (agotamiento, descreimiento, insatisfacción). De entrada, no se nos dice nada acerca del personaje, todo se va trasluciendo poco a poco (incluso, dejando al final muchas incertidumbres). Lo poco que sabemos de él es que busca un lugar para matarse y que está en conflicto con el entorno; sólo parece reconciliado con su infancia, con esos lugares idílicos poblados de personajes fantasmagóricos. Las imágenes visuales y sonoras establecen un contrapunto revelador, pero no exhaustivo; en cambio sí remiten a afecciones, que hacen parte de espacios abiertos, ilimitados e insondables.

Una secuencia de *Japón* que nos ayuda a precisar más la dimensión temporal desarrollada por Reygadas, es aquella en la que el personaje, en una mañana soleada, escoge un lugar al aire libre para dedicarse a pintar y terminar para luego regalar sus pinturas a unos niños que desfilan frente a él con diversos atuendos y expresiones, saludándolo con cierto fervor. El personaje se mantiene distante, absorto en la música de cámara que escucha en unos audífonos, y que lo aleja sin aislarlo plenamente del paisaje (paisaje que es el espacio infantil del director). La secuencia se complementa con la ampliación del espacio a través de un giro que nos muestra a dos ancianos que van en sentido opuesto al de los niños, quienes también le presentan un saludo al personaje. Como podemos ver, hay un estrecho vínculo con el tiempo.

Los niños son todo y uno en el tiempo; son diversos rostros y atuendos, pero una sola presencia temporal: la infancia. Así mismo, el guiño que nos hace el director (al mostrarnos desde la parte posterior, la contemplación que hacen los ancianos) nos introduce a otro tiempo: la vejez; a la que él ha decidido renunciar, pues ya quiere suicidarse. El tiempo se va condensando, pero no en la instantaneidad del presente, sino en la virtualidad de su mismo fluir. Así mismo, en la primera y última secuencias de *Luz silenciosa*, hay una cristalización del tiempo, que se nos hace aprehensible a través del mundo sensorial. Hay un desplazamiento de sólo treinta metros y un extraño efecto (“condensación de luz, pero no de movimiento”, según dice el director). Incluso, hay otro fragmento que también nos revive algunas capas del pasado, pero, esta vez, para homenajear al gran maestro Carl T. Dreyer, y en cierta forma, continuar juntando líneas nómadas que han subvertido la magnitud temporal, de manera similar a como sucede en *Ordet*⁴ (Dreyer, 1955).

Sin embargo, lo importante y novedoso es la manera como el director le da la salida a dicha problemática, recurriendo a una situación que no hace parte de la realidad física. Reygadas establece una importante diferencia entre el milagro generado por una figura cristológica en el filme danés, y el milagro existencial generado por el amor de otro ser

4 *Ordet* (“La Palabra” en español). Se trata de una adaptación de la obra teatral de [Kaj Munk](#).

humano. Por tanto, quienes han visto esta secuencia como una simple copia del filme de Dreyer, desconocen que el interés del realizador es el de revivir uno de sus filmes preferidos para seguir dialogando con el mismo.

Espacios e imágenes-sonoras

Otro elemento valioso en la obra de Reygadas es el manejo del espacio. En *Japón* y en *Luz silenciosa*, se construye la obra básicamente con el alcance que proporciona la cámara, mientras que en *Batalla en el cielo*, la estructura está más sustentada en el corte de planos, lo que nos da la impresión de estar frente a una obra más controlada. Algo notorio en las tres películas, es la presencia del campo exterior (notorio especialmente a través del sonido) que nos permite a veces, seguir el desarrollo de acciones completas sin que las veamos en el cuadro.

Describimos algunas secuencias que son capitales, que ya tienen un lugar especial en la memoria cinematográfica de la última década. La primera es de *Japón*, la cual opera como un punto de inflexión, dado su contundente carácter poético: luego de sortear empinadas montañas, el personaje llega a una meseta con la firme intención de suicidarse. Aunque imponente el lugar, allí sólo parece habitar la desolación, pues hay un caballo muerto que empieza a descomponerse. El personaje pasa al lado del animal, pero se instala al borde del precipicio y saca un arma que dirige hacia su pecho; sin embargo, desiste de su propósito y regresa para acostarse junto al caballo e iniciar el proceso de liberación de su congoja. La cámara empieza a girar de manera concéntrica en torno al personaje y poco a poco se va elevando para dejarnos ver la magnanimidad de la cadena montañosa y la profundidad de un gran cañón.

Es un momento sublime, que además, está acompañado con una música incidental de enorme belleza. Allí, la imagen se cristaliza (asistimos a un tiempo, pero no cronológico) y la invitación que se nos hace, es para establecer un vínculo a la manera de un vidente, que puede reconocer la virtualidad del tiempo. Esta hermosa secuencia encuentra su complemento en el cierre del filme (la más arriesgada y novedosa relación espacial); ahora la cámara se desplaza hacia el frente sobre los rieles de un ferrocarril y realiza múltiples giros de 360 grados, de adentro hacia afuera, mientras nos va dando a conocer los pormenores del accidente donde se vio involucrada Asces y todos sus acompañantes. Y aunque vemos cadáveres por todas partes, en el fondo se imponen los maravillosos paisajes.

De nuevo el espacio está en el centro de la reflexión (mejor aún, de la *mostración*, pues esta secuencia como tantas otras, más que descriptivas, son afectivas). Un espacio que es ampliado por el tiempo para introducirnos en la contemplación de lo infinito. El director dice que la música le dio la clave para construir esta secuencia. En efecto, el poderío del ritmo y del tempo que circula durante toda la obra, nos ha venido preparando para este grandioso cierre.

Batalla en el cielo, también tiene un plano-secuencia con giro de 360 grados, que parte desde el interior de un cuarto donde Marcos y Ana acaban de tener un acto sexual, y después nos lleva por los tejados del vecindario, enseñándonos las acciones que desempeñan diversas personas en el mismo instante; finalmente, la cámara nos devuelve al cuarto para enfocar los dos cuerpos desnudos que descansan uno al lado del otro.

En *Luz silenciosa*, el espacio es cuidadosamente definido, de tal manera, que no hay efectos de luz, la luz es esencial, pura immanencia, está y fluye en medio del silencio (de los personajes, del paisaje), traspasando todo con su energía, brotando libre en todas partes. El director deja fluir la naturaleza tal como es, tratando de incidir lo mínimo posible.

Seleccionada por México como candidata al
OSCAR A LA MEJOR PELÍCULA EXTRANJERA 2007



PREMIO DEL JURADO
FESTIVAL DE CANNES 2007

Luz Silenciosa

Una película de Carlos Reygadas

NORIEGA y MANTARRAGA presentan "SILENT LIGHT/LUZ SILENCIOSA" con CARMELLO WALL, MIRIAM TOEMS, MARIA INKIBATZ
fotografía ALEXIS ZARÉ sonido RAÚL LOCATELLI decorados NORIEGA GONZALEZ montaje NATALIA LÓPEZ
supervisor de sonido SERGIO DÍAZ y MARTÍN HERNÁNDEZ (ZTRACKZ) mezcla JAIME BARSKY
producción por JAIME ROMANO y CARLOS REYGADAS productor asociado JEAN LABAÑIE escritor y dirigido por CARLOS REYGADAS
en coproducción con ARTE FRANCE CINEMA, FIDPROCINE/CINÉ, IET NEDERLANDS FONDS VOOR DE FILM, ESTUDIOS CILINDRUSCO,
MITEF FILMS, BAC FILMS, WORLD CINEMA FUND, THE MATCH FACTORY, TICOMAN



arte

BAC

QUALITY
DIGITAL

MEDIA

comeo

JOET

WWW.GILEM.ES/LUZSILENCIOSA

Imagen tomada de: <http://www.casadecolon.com>

Y el otro gran acierto de Reygadas es la construcción de la *imagen-sonora*, aquella que se da cuando el sonido alcanza el estatuto de imagen y puede coexistir sin subordinarse a la imagen visual. Posteriormente, cuando cada una de esas imágenes alcanza su límite, también definen una línea divisoria que les es común. El límite que las separa y a la vez las vincula, logrando separarlas; es decir, el límite de cada una es lo que la relaciona con la otra (una “relación indirecta libre”). En *Batalla en el cielo*, el sonido delinea una relación del afuera con el adentro. Marcos está “comiéndose” por dentro, y el sonido exterior corresponde a la opresión de las superestructuras sociales, que poco aportan para la solución de las problemáticas internas.

El sonido exterior exaltado, ahoga la necesidad angustiosa del silencio que busca el personaje. Ese exterior incide sobre él, pero no le resuelve nada; sirve más como ampliación de la perturbación y de la tremenda situación que vive al ver cómo se le van cerrando todas las puertas. Así mismo, durante la antesala de la relación sexual entre Asces y el personaje, en *Japón*, hay contrapuntos rítmicos (una interioridad musical) que nos muestra dos historias de vida, dos seres marginales, pero resistentes, que se encuentran para juntar sus soledades. Aquí nuevamente se nos está reafirmando que imagen y sonido construyen una totalidad, pero mantienen su autonomía, precisamente, en la diferencia. De esta manera, Reygadas nos habla de que “el cine es el arte de ver y escuchar”⁵.

Finalmente, sólo nos resta decir que Reygadas ha construido un verdadero *cine de autor*, con personajes, paisajes e historias marginales, aunque él mismo se niega a aceptar que su propuesta esté inscrita dentro de los lineamientos conceptuales que definieron el cine de autor durante la Nueva Ola. Para Reygadas, el cine de autor existe de por sí, antes y después de la Nueva Ola.

5 Entrevista de Fabien Lemercier, para *Cineuropa*, octubre, 2005.

BIBLIOGRAFÍA

DREYER, C.T. (director) (1955). *Ordet*. Dinamarca.

LEMERCIER, F. (Octubre, 2005). *Cineuropa*. Consultado en: <http://cineuropa.mobi/interview.aspx?lang=es&documentID=55613>

REYGADAS, C. (director) (2002). *Japón*. México.

REYGADAS, C. (director) (2005). *Batalla en el cielo*. México.

REYGADAS, C. (director) (2007). *Luz silenciosa (Stellet Licht)*. México, Francia, Holanda.

SOLÓRZANO, F. (Octubre, 2007). Carlos Reygadas contra el autor. *Letras libres*, (106) Consultado en: <http://www.letraslibres.com/busqueda/resultados/Entrevista%20a%20Carlos%20Reygadas> ■

