

Ethos moderno en una historia posmoderna

Estudio crítico del filme Luz silenciosa (México, 2006) de Carlos Reygadas

Cristina Gómez Moragas

Resumen

Desde una doble mirada antropológica, la historia de la película *Luz silenciosa* indaga sobre lo inexplicable de la vida a través de la revelación de lo sagrado. En esta puesta en escena construida a partir de convenciones del género documental y fantástico, lo inesperado irrumpe con un doble propósito: metafísico y cultural. En torno a esta tesis de lectura, analizamos la dimensión de la representación cinematográfica, en particular, el *punto de vista* y los diversos grados de focalización con la finalidad de evaluar, en qué sentido, *Luz silenciosa* es caja de resonancia de las formas de vivir de la comunidad menonita, a quién da voz y qué densidad tiene el tema religioso y moral. Es decir, nos interesa analizar el lugar de lo sagrado en la cultura menonita a través del análisis de los personajes.

Palabras clave: Cultura, Habitus / Campo, Toma de posición, Punto de vista

Abstract – Modern Ethos in Postmodern History. Critical Study of Carlos Reygadas' Film *Luz silenciosa* (Mexico, 2006)

From a double anthropological view, the history of the film *Luz silenciosa* explores the inexplicable dimension in life through the revelation of the sacred. In this staging built on conventions of documentary and fantasy, breaks in a double unexpected purposes: metaphysical and cultural. Around this thesis, we analyze the dimension of cinematographic representation, in particular the *point of view* and the varying degrees of focus in order to evaluate in what sense *Luz silenciosa* is a sounding of the ways of life of the Mennonite community, to whom it gives voice and what kind of density the subject of religion and morality has. That is, we want to analyze the place of the sacred in Mennonite culture through analysis of the characters.

Key words: Culture, Habitus / Field, Position, Point of View

Cristina Gómez Moragas. Doctora en Ciencias Sociales, mención en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Cuyo, Argentina. Profesora e investigadora de tiempo completo en la Academia de Comunicación y Cultura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM). Las líneas de investigación comprenden el campo de las ciencias sociales y humanas; en particular, estudios sobre teoría y análisis de la cultura y del cine. Dirección laboral: Fray Servando Teresa de Mier 92 y 99, Colonia Centro. Teléfono 51349804 extensión 11221, cubículo 202; cgomezmoragas@hotmail.com

La construcción de todo espacio filmico obedece a una *mirada* que organiza lo visible e implica una *toma de posición* frente a lo real representado. La noción de mirada implica al sujeto que percibe de manera activa y deliberada a partir del sitio que ocupa en el espacio social y en el campo cinematográfico. Se concibe al campo como una red de relaciones objetivas en las que priva la dominación y/o la subordinación entre posiciones que se definen en relación. Entre otros factores, la posición que ocupa el cineasta depende de las especies de capital o de poder con las que cuenta, de manera que el espacio de las posiciones tiende a controlar el espacio de las tomas de posición (Bourdieu, P.; 2002).

En los estudios de cine, el equivalente a la noción sociológica de *toma de posición* es *punto de vista*, concepto que no sólo objetiva parámetros técnicos tales como la perspectiva y el ángulo de los encuadres, sino que da cuenta de una elección simbólica, por lo tanto, de una mirada que –al mismo tiempo que clausura– privilegia determinados aspectos de lo real. Dicho en otros términos, la noción filmica de *punto de vista* refiere tanto al punto de vista imaginario desde el cual se produce una representación

que puede estar identificada, de modo variable, con uno o varios personajes, con la cámara o la instancia narrativa, como con la visión de mundo del cineasta, identificable por la elección de los encuadres y, en general, mediante el uso singular que hace de los materiales expresivos.

En el presente artículo se retoman nociones de la teoría social de Pierre Bourdieu para contextualizar la obra de Carlos Reygadas, es decir, no desarrollamos un análisis de su posición en el campo cinematográfico. La vinculación que establecemos se justifica teóricamente pues en el campo del arte y, en nuestro caso, del arte cinematográfico, la toma de posición del cineasta se objetiva en la misma obra filmica y se reconoce a través del análisis del género y del estilo. Desde esta lógica argumentativa cada toma de posición temática y estilística se define respecto al universo de tomas de posición y a la problemática que el mismo campo configura como espacio de los posibles.

El objetivo central de este artículo es examinar la representación cinematográfica del *ethos* moderno en una historia posmoderna a partir de intervenir en el nivel de la puesta en escena, de la puesta en cuadro y de la puesta en serie, para lo cual adaptamos instrumentos técnicos planteados por teóricos del cine como Jacques Aumont, Michael Marie, Francesco Casetti y Federico di Chio.

Perspectiva teórica

de la cultura

Pierre Bourdieu¹ ha teorizado sobre la reproducción de la cultura, la relación entre las acciones individuales y las estructuras sociales y la relación entre la cultura y el poder. Su propuesta sociológica marca una ruptura con la dicotomía entre lo económico y lo simbólico, entre lo objetivo y lo subjetivo, redimensionando la perspectiva del mundo social al ser concebido como un sistema de posiciones que configuran relaciones de fuerza y de sentido entre grupos y clases sociales.

1. Pierre Bourdieu instala en el centro de sus investigaciones a las cuestiones simbólicas, produciendo un sistema original para interpretar el espacio social. Renueva planteamientos teóricos y el conocimiento empírico en los estudios sobre la cultura. Se inscribe en dos trayectorias teóricas: el estructuralismo, en el que reformula sus análisis y los plantea como “reconstrucción objetivista”, y en la teoría marxista. Sus investigaciones se han centrado en la información empírica, pero ha sometido los datos a un trabajo epistemológico. Lo anterior le ha permitido construir una teoría multi-determinada de las relaciones sociales, en la que es necesario situar la información empírica en un sistema social y en las condiciones en que se produce su conocimiento.

Desde esta lógica relacional, se considera que el principio de la acción histórica no reside ni en la conciencia de los agentes ni tampoco en las cosas, sino en la relación dialéctica entre dos estados de lo social. Estos dos estados de lo social son la historia hecha cosa, objetivada en los campos² y la historia hecha cuerpo, inscrita en el *habitus*. O dicho de otro modo: Bourdieu establece una distinción analítica entre la cultura objetivada y la cultura subjetivada. En el texto *El sentido práctico* (1991) señala que el origen de la experiencia subjetiva del mundo social está en la economía de las prácticas, cuyo conocimiento no depende del cálculo consciente ni de las determinaciones exteriores y superiores a los agentes, pues son razonables sin ser el producto de un designio razonado. Por tanto, las experiencias subjetivas dependen de las estructuras objetivas y de las incorporadas a través del *habitus*, cuya capacidad de engendrar productos en libertad (controlada) –pensamientos, percepciones, expresiones, acciones– tienen como límites las condiciones de su producción, histórica y socialmente situada, libertad condicionada y condicional. Por lo tanto, ni creación imprevisible de la novedad, ni reproducción mecánica de los condicionamientos (Bourdieu:1991). Con esta argumentación el autor enfatiza que la fuente de todo conocimiento se encuentra en el sentido práctico y en su interiorización en el cuerpo, los gestos, el gusto y el *ethos*; por ello el *habitus* no es más que lo sociocultural subjetivado. A su vez trasciende las explicaciones deterministas del marxismo mecanicista, aunque ello no obsta para que juzgue capital el papel que juegan los condicionamientos sociales y económicos en la reproducción de la cultura.

La noción

de “representación cinematográfica”

En relación a los estudios de cine, la noción de “representación cinematográfica” encauza nuestra perspectiva teórica, pues no sólo consideramos las cualidades intrínsecas del filme, sino que éstas son explicadas a partir de contextualizar el campo cinematográfico. En el entendido de que no hay valores inmanentes en la imagen, “lo cinematográfico” orienta el enfoque analítico, pues se considera tanto el contexto como al filme en

2. Los conceptos clave que explican el funcionamiento y la reproducción del mundo social son campo y *habitus*. La noción de *habitus* describe la génesis social de los esquemas de percepción, de pensamiento y de acción; a través de su dinámica se analiza cómo y por qué los sujetos interiorizan, reproducen y reelaboran las estructuras sociales. El concepto de campo explica la dimensión objetivada del universo social, es decir, las estructuras sociales. A través de la representación abstracta denominada *espacio social* el mundo social es entendido como una totalidad en el que privan una multiplicidad de relaciones, ya que el espacio social es el espacio práctico de la experiencia cotidiana. Desde esta óptica, el *habitus* es, a la vez, el principio generador de prácticas objetivamente “enclasables” y el sistema de enclasmiento de esas prácticas.

cuanto objeto de representación. De modo que no se trata de continuar la vieja polémica entre los que “creen en la imagen” y los que “creen en la realidad” pues la imagen cinematográfica, como cualquier imagen analógica, es motivada y remite necesariamente al mundo referencial³ a través de representaciones codificadas mediante las cuales se interviene en la complejidad de lo real.

El quehacer cinematográfico –como cualquier arte– pone en juego universos personales pues todo enunciado cinematográfico supone un sujeto a partir del cual se propone la imagen. En este proceso, la dimensión subjetiva opera en dos planos: por una parte caracteriza al mundo representado, dado que es el enunciado de un sujeto con un determinado *habitus*,⁴ cuya aprehensión del mundo estará condicionada por los esquemas de percepción, de acción y de valoración, así como por los estilos y las convenciones estéticas operantes en el campo cinematográfico. Dicho con otras palabras: en esta doble dimensión lo representado resulta de una subjetividad que interacciona en el universo socio-cultural, así como de la dinámica del espectador para activar dicha representación. Si en un sentido amplio el término *representación* designa una operación por la cual se reemplaza algo por otra cosa que ocupa su lugar, en el cine (Aumont & Marie:2006), este proceso implica el pasaje de un texto a su materialización por acciones en lugares dispuestos en la puesta en escena, así como el pasaje de esta representación a una imagen en movimiento, por la elección de encuadres y por la construcción de una secuencia de imágenes (Aumont & Marie:2006). Es decir, la representación cinematográfica atraviesa al filme en su totalidad: la puesta en escena se materializa a través de los encuadres o –lo que se denomina puesta en cuadro– y el montaje –o la puesta en serie– encadena el orden de los planos, de las escenas y de las secuencias.

3. En el paradigma comunicativo de Jakobson, la *función referencial* del mensaje alude al *contexto* o a los sistemas ambientales de referencia, por lo tanto, a los acontecimientos del mundo que aseguran la comprensión del mensaje.

4. La noción de *habitus* describe la génesis social de los esquemas de percepción, de pensamiento y de acción y, a través de su dinámica, se analiza cómo y por qué los sujetos interiorizan, reproducen y reelaboran las estructuras sociales. Si bien el *habitus* está condicionado por lo estructural es un sistema abierto de esquemas y disposiciones que al ser incorporadas guían –sin ser necesariamente conscientes– las acciones, valoraciones y percepciones de los agentes sociales.

Posición y disposición

de Carlos Reygadas

La obra filmica de Carlos Reygadas se produce en el período que comprende los gobiernos de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), de Ernesto Zedillo (1994-2000), de Vicente Fox (2000-2006) y la actual presidencia de Felipe Calderón (2006). Es en este período cuando surge una nueva generación de cineastas, de actores, de escritores y de técnicos denominada *Nuevo cine mexicano*.⁵ Entre otros factores, este surgimiento fue posible gracias a la promulgación de la Ley Federal de Cinematografía; a la profesionalización de los cineastas; a la incorporación de nuevas tecnologías y cambios en los modos de producción; al apoyo de fundaciones europeas; y al éxito de muchos filmes mexicanos en festivales nacionales e internacionales. Cuestiones que se correlacionan con otros de carácter sistémico, como la internacionalización y la concentración del negocio cinematográfico debido a la expansión de conglomerados multimedia industriales o financieros que han absorbido a la industria del espectáculo. Este mercado —señala Hinojosa—, se ha ido configurando por cuatro tendencias que se originaron en la década de 1980 y que se consolidan en los noventa: la digitalización; la liberalización del mercado; la consolidación de la industria; y la globalización cultural (Hinojosa, 2007:28). Es un proceso que conlleva el desarrollo de la comunicación mundial, generando enormes negocios donde los mayores participantes son los proveedores de servicios de telecomunicaciones.

En México, el Estado neoliberal se consolidó durante la gestión gubernamental de Carlos Salinas de Gortari debido a la liberalización de la economía, a la privatización de las empresas públicas y a la desnacionalización tanto de la banca como de las telecomunicaciones. Aunque la crisis de la industria cinematográfica se remonta a la década de los años ochenta, las políticas neoliberales establecidas por Salinas de Gortari y la desregulación económica la profundizaron en el marco de los acuerdos de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (ALCA), así como la puesta en marcha del Tratado de Libre Comercio en 1994. En otros términos (Hinojosa, 2007:45), la industria filmica nacional fue desmantelada después de años de declive para culminar con la venta de la Compañía Operadora de Teatro (COTSA) en 1993, con la reducción de los

5. Entre los filmes más emblemáticos de la primera mitad de los noventa se encuentra *La tarea* (1990) de Jaime Humberto Hermosillo; *Danzón* (1991) de María Novaro, *Sólo con tu pareja* (1991) de Alfonso Cuarón; *El callejón de los milagros* (1995) de Jorge Fons; *Sin remitente* (1995) de Carlos Carrera; y *Profundo Carmesí* (1996) de Arturo Ripstein, entre muchos otros.

Estudios Churubusco y con la liquidación de las quebradas distribuidoras (Hinojosa, 2007:45). Fue en este contexto, cuando se aprobó en 1992, la Ley Federal de Cinematografía, misma que redujo el tiempo de pantalla de las películas mexicanas a un 20% en las salas del país. Según Getino (2007), entre el año 1997 y 1998, los cineastas gestionaron la modificación de algunos aspectos de la Ley, como la prohibición del doblaje al español de películas extranjeras, la restitución del 10% de tiempo de pantalla para el cine nacional y la creación de un fondo para fomentar la industria del cine. Los representantes de las *majors* (Cinemark, Cinemex, Televisa, TV Azteca, Video Borrada, entre otras) se opusieron a estas reformas presentadas ante el congreso, hasta que finalmente la promulgación de la ley se oficializó en enero de 1999 (Getino:2007). Esta nueva ley elimina las medidas proteccionistas para la industria cinematográfica nacional, pues si bien enuncia una defensa de los contenidos, no favorece ni su producción ni su exhibición (Hinojosa, 2007:43).

Los factores mencionados han producido una mayor dependencia del campo cinematográfico al poder económico-político, pues el polo más heterónimo ha predominado debido a la monopolización de los grupos de poder que controlan la tecnología y el financiamiento. Al mismo tiempo, dicha re-configuración ha implicado un cambio en las posiciones entre las generaciones así como al interior de las mismas, en la cual se identifican tres grupos de cineastas. Por una parte, el grupo conformado por Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón y Guillermo del Toro, quien trabaja bajo el modelo de producción estadounidense y que, por ello, algunos críticos consideran que se han subordinado a la lógica empresarial de las *majors*. Un segundo grupo está integrado por Juan Carlos Rulfo, Luis Estrada, Arturo Ripstein, Felipe Cazals y Carlos Reygadas, apoyados generalmente por el Estado y reconocidos en el ámbito internacional. Finalmente, existe un tercer grupo formado por cineastas que trabajan entre el cine de arte y el cine comercial, producido con capitales privados y con apoyo del gobierno. Sin duda, esta tipología no pretende agotar ni las diversas posiciones al interior del campo, ni tampoco las diferentes combinaciones entre cine arte, comercial e independiente, categorías que han sido cuestionadas por el mismo proceso globalizador. El propósito de esta tipología es ilustrar cómo las transformaciones de orden sistémico han polarizado a las generaciones de cineastas dando lugar a una “nueva constelación campal”. En ésta identificamos a algunos cineastas de los años 60 como Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Paul Leduc y Jaime Humberto Hermosillo, cuya legitimidad y posición en el campo se debe al capital simbólico adquirido, frente a los jóvenes de los 90, como Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro, Carlos Reygadas y Juan Carlos Rulfo, entre otros.

En este universo en el que las luchas siempre se presentan bajo la forma de “conflictos de definición”, Carlos Reygadas ocupa una posición singular, en parte, debido al papel que ha jugado la crítica cinematográfica, pues ha calificado a su obra como cine de arte.⁶ Ello lo posiciona entre los cineastas que buscan un estilo personalizado observable en sus tres largometrajes: *Japón* (2002), *Batalla del cielo* (2005) y *Luz silenciosa* (2007). Si bien el estilo está demarcado por las convenciones estéticas dominantes en el campo cinematográfico ya que nadie filmaría hoy como en la época de oro del cine mexicano, el conjunto de su obra se distingue (de forma más evidente que la de otros cineastas) por la búsqueda de un estilo a través de la experimentación en el plano visual, sonoro y temático. Es decir, al cine de Carlos Reygadas se le puede aplicar la categoría “cine de autor” debido a la singularidad de sus imágenes. Por tanto, consideramos que el estilo tiene un carácter colectivo que ha permitido clasificar, a lo largo de la historia del arte, diferentes estilos y un carácter individual que responde tanto a los capitales (social, económico, cultural, simbólico), a la trayectoria social, como a la posición del agente social en el campo en cuestión.

Algunos datos biográficos de su trayectoria social nos permiten identificar su posición en la red de relaciones diferenciadas al interior de su misma generación. Carlos Reygadas⁷ nació en la ciudad de México en 1971 en donde estudió Derecho Internacional; luego se especializó en conflictos armados en México y en Londres. Su tesis de licenciatura versó sobre la Corte Internacional de Justicia y la posibilidad de controlar las resoluciones del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas en materia de paz y seguridad. A los 23 años realizó una maestría en Conflictos armados en Londres. En 1999 escribió y dirigió tres cortometrajes como parte de su práctica cinematográfica. Entre septiembre de 1999 y el 2000 escribió el guión de *Japón*, su primer largometraje seleccionado para la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes. Este filme recibió los premios “La Cámara de Oro” y “Coral” a la mejor ópera prima del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, además de varios premios Ariel que otorga la Academia Mexicana de las Artes y de las Ciencias. En el año 2004 produjo *Sangre* en colaboración con Amat Escalante y Mantarraya producciones. Un año después, en el 2005 filmó *Batalla en el cielo*, presentada en el Festival de Cannes en competición por la Palma de Oro; y en 2006 se benefició con recursos del World Cinema Fund (WCF).⁸

6. En cine la noción de arte admite tres definiciones: una definición institucional, cuando la obra ha sido juzgada como artística por una institución calificada, o bien porque cuenta con amplio consenso social; una definición intencional, que atribuye calidad a una obra artística; y, finalmente, una definición estética. Aumont, J y Marie, M (200).

7. http://www.biosstars-mx.com/c/carlos_reygadas.html. 10/11/2009.

8. Este fondo fue creado por la Fundación Federal de Cultura de Alemania y el Festival de

Luz silenciosa es una coproducción mexicana, francesa y holandesa, en la cual participó Mantarraya Producciones & Nodream Cinema, de manera que responde al esquema de coproducciones que caracteriza al cine en la etapa globalizada. A su vez, destacan los numerosos premios nacionales e internacionales que ha ganado,⁹ entre ellos, varios premios Ariel en el 2008. En el 2007, *Luz silenciosa* ganó el premio del jurado en el Festival de Cannes; el “Colón de Oro” en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España; el Primer premio “Coral” en el 29 Festival del Nuevo Cine Hispanoamericano de La Habana; el “Fipresci” en el Festival de Río de Janeiro; y el premio del jurado en el Festival de Lima, Perú, entre muchos otros.

La posición de Carlos Reygadas en el campo se debe al capital cultural acreditado por los títulos académicos, los premios y los reconocimientos nacionales e internacionales, así como por la adopción de nuevas estrategias en la co-producción y en las formas de financiar sus filmes. Entre sus influencias cinematográficas menciona a Carl Dreyer, Andrey Tarkovski, Roberto Rosellini, Vincent Gallo, Bruno Dumont, Santiago Segura y, en el plano teórico, a Andre Bazin.¹⁰ Su estilo se distingue por las temáticas que aborda y por el planteamiento estético de la puesta en escena. *Luz silenciosa* destaca por ser la primera ficción mexicana cuya historia transcurre en una comunidad *menonita*.¹¹ Aunque consideramos que su objetivo no se centra en la problemática intercultural,¹² sí abre una nueva visión “de lo

cine de Berlín, en cooperación con el Goethe Institut.

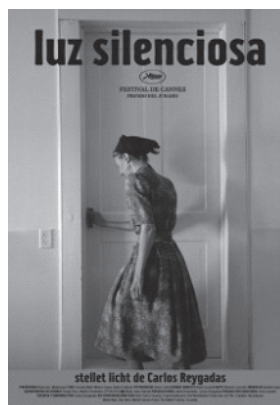
9. http://es.wikipedia.org/wiki/Luz_silenciosa. 05/03/2010.

10. <http://www.primordiales.com.ar/estrenos/jaon.htm>. 24/05/2010.

11. El origen de la comunidad menonita se remonta al año 1525, cuando el ministro protestante de nombre Simón Mennos fundó en Zurich la secta religiosa que lleva su nombre. Este grupo es considerado una minoría étnica debido a las relaciones endogámicas que lo caracterizan. Entre las causas que los llevaron a migrar en 1870, se menciona la decisión del zar Alejandro II de imponerles la lengua rusa en lugar de la suya, que es el alemán. Si bien, Estados Unidos y Canadá fueron los primeros países de destino, fueron rechazados por sus doctrinas anarquistas y obligados a migrar a México entre 1921 y 1925. En este contexto, fueron favorecidos por las políticas migratorias del presidente Álvaro Obregón, que estimulaban la colonización mediante facilidades para la adquisición de tierras en el norte, básicamente en los municipios de Cuauhtémoc (Chihuahua) y de Comatlán (Durango). La comunidad menonita garantizó “mantenerse separada del mundo” y conservar su cohesión de grupo. El Estado mexicano se comprometió a respetarlos. Los liberó del servicio militar; les otorgó el derecho a ejercer sus principios religiosos y a fundar sus propias escuelas –contraviniendo con ello al artículo 3º constitucional sobre la educación laica–; se les permitió establecer sus propias formas de gobierno, su lengua y costumbres; por último, se les dio el permiso para establecer el régimen económico que más les conviniera. Por su parte, la comunidad menonita se comprometió a trabajar pacíficamente y a no transigir las leyes del país. Martínez L., y Reynoso, A., (1993:386-388). “Inmigración europea y asiática, siglos XIX y XX”, en: Guillermo Bonfil Batalla (compilador), *Simbiosis de culturas. Los inmigrantes y su cultura en México*, México, FCE-CONACULTA.

12. El término “Intercultural” se refiere aquí a una metodología de análisis comparativo que se aplica a diferentes rituales, ceremonias y prácticas; consiste en comparar un objeto de estudio determinado con otras perspectivas culturales. Multiculturalidad y multiculturalismo son dos nociones asociadas aunque diferentes: la primera refiere a una dimensión inherente de

mexicano”,¹³ pues al hacer visible a esta comunidad cuestiona la noción de *lo propio* en la que ha habido históricamente un olvido y una omisión de *los otros*. En el sistema de posiciones, sus temas actúan como una especie de *contra análisis*, pues instala lo inobservado en el cine nacional (grupos étnicos y minorías). Desde esta óptica, consideramos que *Luz silenciosa* ocupa una posición distintiva ya que sitúa a las demás obras filmicas frente a la problemática abordada. Se trata de una puesta en escena que actúa como mediación entre el desencaje cultural de la comunidad y la racionalidad¹⁴ instrumental a través de actualizar “formas de vida” modernas en un contexto posmoderno.



Análisis de la representación

cinematográfica

Sinopsis argumental

Luz silenciosa narra una historia sobre lo inexplicable de la vida, el amor y la muerte en torno a las motivaciones de Esther (Miriam Toews), Johan (Cornelio Wall) y Marianne (María Pankratz). Johan, un granjero menonita, es el esposo de Esther, pero mantiene una relación amorosa con Marianne,

la condición humana caracterizada por la diversidad de culturas que fueron homogenizadas en el marco del proyecto de la modernidad a través del binomio capitalismo-democracia. Por su parte, el multiculturalismo es una noción diversamente teorizada, ya sea como un discurso ideológico del capitalismo neoliberal, en la medida que para algunos autores ha operado como una legitimación del mismo a partir de su pretendido pluralismo, o bien desde otra posición que sostiene que el multiculturalismo constituye una crítica radical al eurocentrismo y al etnocentrismo.

13. En el proceso de homogenización nacionalista, México se concibió como una nación en donde los “diferentes” debían ser asimilados bajo la idea impulsada por los modernizadores posrevolucionarios. Ideología base del proyecto nacionalista que buscó definir la identidad mexicana; dejando afuera a los otros referentes culturales. El discurso nacionalista se afianzó en la idea de *lo propio* de lo mexicano, al mismo tiempo que excluyó a los grupos indígenas y a otras minorías étnicas. La revisión histórica emprendida a partir de los años cincuenta del siglo XX y su demarcación del proyecto nacionalista, son los antecedentes de la visión intercultural que hoy predomina, en la cual entran los procesos migratorios de otros grupos europeos, árabes y africanos.

14. La racionalidad es una propiedad variable que se imputa tanto a las creencias como a las acciones.

acto adúltero que transgrede los principios morales que rigen el código ético protestante. El conflicto dramático se cifra en el dolor del amor y en la culpa del desamor, hasta que el milagro restituye el orden y cierra la temporalidad circular de lo sagrado. Si el sacrificio no tiene cabida en la subjetividad posmoderna, sí lo tiene en el corazón del desierto. Esther muere y renace por el don de dar, pues la irrupción de lo sagrado es posible cuando la experiencia religiosa estructura el sentido de la vida. Entonces la naturaleza se sacraliza y algo sagrado se nos muestra: Esther vuelve a nacer como el amanecer que es alegoría de la creación del mundo, pregunta por el origen y destino del universo.



Puesta en escena

de una cosmogonía

Luz silenciosa abre con un plano secuencia¹⁵ en el que giran y flotan cúmulos gaseosos como si se tratara del origen del mundo. En esa eternidad, la luz va transformando los colores cálidos en fríos convirtiendo al cielo en un rojo amanecer y en un motivo simbólico. Si por su propio modo de ser el cielo es la misma trascendencia, la fuerza y la eternidad (Eliade, 1998) este plano nos convoca a participar de la temporalidad circular de lo sagrado. La luz hace visible la imagen cinematográfica y, al mismo tiempo, funda una cosmogonía. Una nueva morada exige una ceremonia de agradecimiento a Dios para introducirnos al tiempo religioso por medio

15. Un plano secuencia consiste en una sola toma que va variando los encuadres por medio del movimiento de la cámara o bien del *zoom*; permitiendo integrar una acción completa.

de las campanadas de un reloj que marca el tiempo secular. En comunión, Esther, Johan y sus seis hijos oran en silencio. Destacan sus figuras contra el fondo blanco mientras susurran un antiguo dialecto¹⁶ hasta que Johan autoriza el alimento cuando dice *Amén*.

La tercera secuencia establece la localidad en el municipio de Cuauhtémoc, en el estado nortero de Chihuahua. Entramos al espacio profano a través de un camino de tierra que divide simétricamente los extensos campos de trigales. El automóvil de Johan deja a su paso una de nube de tierra y se pierde en el horizonte. Estaciona frente al taller mecánico en la granja de Zacarías (Jacobó Klassen) a quien le confiesa su culpa, pues ha vuelto nuevamente con Marianne. Esta escena sirve como transición al encuentro amoroso de Johan y Marianne en la cima de una montaña que simboliza la apertura a la que se entregan los amantes a pesar de sus estrictos principios morales. Por eso, no sólo es la imagen de un espacio geográfico, sino de un espacio existencial consagrado por el deseo.

El sonido en *off* del agua adelanta la imagen de un estanque en donde Johan, Esther y sus hijos se bañan. La bruma sulfurosa funciona como un poderoso símbolo debido a la iluminación azulada y al lento desplazamiento de los cuerpos en el agua. Johan lava a los niños con el jabón que ha preparado Esther; se trata de un baño que cita un ritual de purificación pues la disciplina corporal y las tentaciones se previenen con dietas moderadas y baños fríos.



En ese universo sacralizado el agua se transmuta en leche durante la ordeña en el establo cuando un movimiento panorámico¹⁷ describe un campo nevado. La cámara da un giro de 360° hasta encuadrar a Johan y a su padre ubicados en lugares equidistantes. En esta composición, la geometría de los cuerpos en el extremo del espacio helado anuncia la doble

confesión entre el padre (Peter Wall) y el hijo. El pastor de la comunidad le dice a Johan que el deseo no tiene explicación, por lo que sólo podemos renunciar a las tentaciones del Maligno con el olvido que nos da la paz.

16. El dialecto se llama *plautdietsch*.

17. La panorámica es un movimiento de rotación de la cámara alrededor de un eje vertical. Dicho de otro modo, es una toma en movimiento sobre el eje de la cámara que modifica el espacio encuadrado.

Si Dios ha predestinado su matrimonio con Esther, está obligado a acatar su ley, sin embargo, la subvierte, pues le impone una regla imposible de seguir.

Johan se encuentra con Marianne por última vez en el cuarto de un hotel restaurante; escena en la que ella renuncia a su felicidad para liberarlo de la ley de Dios. Durante el último viaje de Esther a la consulta médica, Johan le confiesa que ha vuelto a ver a su amante; ella le pide que detenga el auto y en medio de una lluvia torrencial se baja, corre y se interna en un bosque en donde muere. El diluvio enmarca simbólicamente el drama y da inicio a un nuevo ciclo del tiempo sagrado: la resurrección de la vida.



Escenarios

La puesta en escena se basa en la composición de elementos que existen objetivamente en lo *profilmico*, es decir, corresponden a la comunidad *menonita* dedicada al cultivo del maíz, avena, trigo, algodón, alfalfa y árboles frutales, así como a la cría de ganado vacuno, porcino y caballar. Estamos frente a ambientes y acontecimientos reales encarnados por personas reales¹⁸ organizados en una historia de ficción situada en el México contemporáneo.¹⁹ El elemento espacial actúa como el centro del mundo, no sólo porque es el escenario natural de la comunidad, sino porque se corresponde orgánicamente con el aspecto religioso; por lo tanto, se da especial relevancia a la relación entre personajes, espacio y arquitectura comunitaria.

Este universo se presenta mediante un plano secuencia cuya duración es equivalente al tiempo real de un amanecer; con ello se logra establecer un pacto de lectura con el espectador implícito. Se trata de crear otra temporalidad en escenarios naturales cuya función semántica se fundamenta en el uso simbólico de la tierra,²⁰ el agua y el cielo, elementos presentes en las narraciones y mitos fundacionales. Los escenarios y decorados son

18. Los personajes no son actores profesionales.

19. En la actualidad, la comunidad menonita ocupa un lugar importante en la sociedad chihuahuense, pues son reconocidos por sus aportes a la economía regional, así como por su identidad cultural.

20. Un símbolo es un signo, objeto y/o acto que ocupa el lugar de algo ausente. Su significado responde a una construcción sociocultural compartida; por tanto, los símbolos son reconocidos por los miembros de una comunidad y una cultura en un tiempo histórico y en un espacio geográfico determinados.

naturales, realistas, verosímiles y buscan recrear el estilo de vida de la cultura menonita y el *ethos* religioso que estructura el sentido de vida de sus miembros. La función narrativa y temática está determinada por el desarrollo de los acontecimientos en relación a los escenarios, y la función semántica se sostiene por el uso simbólico de los elementos naturales. A manera de síntesis, los espacios comprenden: 1) la comunidad menonita rodada en el municipio de Cuauhtémoc, en el estado mexicano de Chihuahua; 2) el espacio natural exterior (campos, caminos, granjas) así como el interior (establo, viviendas, iglesia) y; 3) el espacio filmico. Estos tres niveles actúan orgánicamente produciendo un fuerte efecto de realidad, hasta que la irrupción de lo fantástico nos aleja del tratamiento realista. Es decir, la puesta en escena se basa en un planteamiento documental inscrito en una historia de ficción; produciendo un fuerte efecto de verosimilitud.

***Ethos* moderno**

en una historia posmoderna

Desde una doble mirada antropológica, la historia de *Luz silenciosa* representa lo inexplicable de la vida a través de una intriga amorosa. En esta mirada fronteriza construida a partir de convenciones del género documental²¹ y fantástico,²² lo inesperado irrumpe con un doble propósito metafísico y cultural. La representación cinematográfica recrea un espacio virtual a través de una “descripción deslocalizada” propia del arte. Esta estrategia que procede por medio de la abstracción permite –a través del protestantismo ascético de los personajes– diversos grados de focalización. Sin embargo, no se trata de revindicar la ética religiosa sino el lugar de lo sagrado en la cultura. Por eso, esa dimensión se muestra como una revelación en el diluvio que le quita la vida a Esther y en el gesto arquetípico de la mano de Marianne que se la vuelve a dar. De este modo, la focalización temática contrapone lo sagrado y lo profano, lo real y lo irreal en un doble registro etnográfico y fantástico que objetiva la doble mirada antropológica antes señalada.

21. El filme documental se basa en un montaje de imágenes visuales y sonoras que se proponen como reales, es en definitiva otro modo de intervención sobre la realidad en la que se privilegia dar la apariencia de realidad. El documental plantea el mundo de referencia a través de diferentes modalidades discursivas como por ejemplo el cine directo, el reportaje, las películas didácticas. El límite entre documental y ficción no puede plantearse de modo estanco, se trata de dos modos de representar, comunicar y narrar.

22. El género fantástico tiene una larga data pues se remonta a los mitos clásicos, a las leyendas y al arte del carnaval; por lo tanto, recorre la historia de la literatura. Es un género de ficción cuyo argumento se construye a partir de elementos imaginarios, irreales y sobrenaturales. Lo fantástico se define cuando en una ficción irrumpe lo inesperado y sobrenatural. De acuerdo a Castex (en Aumont & Marie; 2006), fantástico designa “la forma que adopta lo maravilloso cuando la imaginación, en lugar de trasponer en mitos un pensamiento lógico, evoca los fantasmas hallados durante sus vagabundeos solitarios”. Aumont & Marie, *Ibidem*.

La atmósfera de silencio y diálogos encarna en personajes cuya disposición moral y *hexis* corporal contraponen la subjetividad moderna y posmoderna. Estamos frente a la representación de una cultura residual que coexiste con el mundo contemporáneo que la ha producido y mantiene; mundo que entra por la mediación de un espectáculo de Jacques Brel en el televisor de la camioneta de Bobby, un *gringo*²³ vestido con una camiseta que dice: Ford Country. Sin duda, Carlos Reygadas hizo un doble juego intertextual, pues cita la década de los sesenta a través de la canción que versa sobre la guerra de Vietnam y el mayo francés, en la camioneta de un norteamericano de los noventa. Importa destacar que esta escena clausura la posibilidad del amor para Marianne cuando el gringo le dice: *Okay Marianita vamos a tener que cerrar las puertas*; y las puertas cierran la práctica del adulterio que da lugar a un nuevo ciclo signado por la muerte y la resurrección.

Las paradojas de la moral

Una elipsis temporal marca el paso de las estaciones en el campo nevado permitiendo el desarrollo de una escena clave (0:46:27 / 0:54:37)²⁴ en la que Johan le confiesa a su padre el adulterio.

Johan

Ya voy para dos años. Se lo conté todo desde el principio.

Padre

“Lo que te ha pasado es cosa del maligno”

Johan

“Háblame como padre, no como predicador”

Padre

“Soy las dos cosas”

Johan

“Yo creo que es cosa de Dios”

“Padre si esto es obra del diablo. Lo lamento por mí, de verdad.

Pero ahora tengo que saber a qué mujer amar”

“Ayúdame si puedes”

Padre

“Sólo puedo contarte lo que me pasó a mí...
y que nunca he contado a nadie”

23. En México a los americanos de Estados Unidos de Norteamérica se les dice peyorativamente *gringo*. Una novela de Carlos Fuentes se llama justamente “Gringo viejo”.

24. Esta escena es clave pues plantea el conflicto principal así como elementos decisivos en el plano temático por ello transcribimos el diálogo completo.

“Después de tu nacimiento sentí una atracción desconocida por otra mujer... Estaba listo para abandonar a mi familia”

“Pero antes me obligué a no verla por un tiempo. Y antes de lo que imaginaba, descubrí que lo que me atraía en ella sólo existía en mí. Nada más eran mis ganas de sentir.

Crees que el dolor de perderla no te abandonará nunca... pero pasará, hijo.

Johan

“Es cierto padre, pero cuando comparo a las dos mujeres no considero lo que siento por Esther ahora. Pienso en ella, cuando la conocí y me doy cuenta que la nueva mujer me habría gustado más entonces. Simplemente me equivoqué con Esther y ahora tengo que corregir”

Padre

“Esther es tu esposa. Ella te ha amado como tu madre me ama a mí, y sé que tú la amas. A la nueva la amas también; es inexplicable pero lo entiendo; no quisiera estar en tu piel, querido Johan. Pero de alguna forma también te envidio. No puedo decirte que hacer, pero sé que si no actúas pronto, perderás a las dos.

Johan

“Sí, papá”

Padre

“Tu madre y yo te apoyaremos”

En esta doble confesión entre padre e hijo, entre predicador y adúltero se expresa la moral puritana protestante pero también sus límites. Johan reconoce que aunque su drama *puede ser cosa del maligno, él necesita saber a cuál mujer amar*. Admite que no hay intermediarios entre él y Dios y acepta haber cometido un error. Es el más grave de los errores pues elegir es optar y al hacerlo siempre perdemos algo. Johan cree que *Marianne es mejor*, porque es —como le dice su amigo Zacarías— *la mujer natural. Esa percepción está fundada en algo sagrado, aunque no lo entendamos*. Si está fundada en lo sagrado es una predestinación por eso *Un hombre valiente hace su destino con lo que tiene*.

En un plano medio, Johan y Zacarías ocupan los extremos del cuadro, uno de frente y el otro de espaldas a la cámara; esta composición contrapone posiciones morales, pues si bien se acepta la predestinación, las elecciones no son siempre de Dios. El conflicto de Johan es dramático porque conlleva a la muerte de Esther, por lo tanto, se siente responsable, pues cree que todo se ha roto por su culpa. Y, al mismo tiempo, es subversivo, pues propone que los misterios de la vida se pueden solucionar cuando irrumpe lo inesperado. Ante la muerte de Esther, Johan pregunta cuál es la causa y

el médico le responde que la ciencia médica no tiene todas las respuestas. Durante el viaje a la consulta Esther le dice a Johan: *Sólo estar junto a ti era la conciencia total de estar viva y ser parte del mundo. Ahora estoy separada. Daría todo porque fuera un mal sueño.* En otra escena y, a través de la mediación de Marianne, Johan le responde esta pregunta cuando ya está muerta. *Daría todo lo que fuera por regresar el tiempo y volver todo como estaba antes.*

Si por su propia naturaleza el tiempo sagrado es circular, entonces retorna a través del sacrificio de Marianne. Debido al dolor y al sufrimiento de Johan, ella deja que la luz de todo el universo entre a su cuerpo para darle nuevamente la vida a Esther, cuestionando las leyes naturales que rigen el mundo conocido. Y, al mismo tiempo, subvierte el poder de la disciplina religiosa protestante encarnada en la *hexis* corporal y en el *ethos* religioso, pues las leyes que la rigen son subvertidas cuando emerge el deseo. Con ello, la construcción del sentido cuestiona la racionalidad técnica e instrumental que guía nuestra experiencia y nos propone mediante su subversión otra experiencia. Lo real deja de ser una verdad incuestionable cuando dejamos entrar lo desconocido del mismo modo que Anita y Ágata platican con su madre, como si no estuviera ni muerta ni en un ataúd.

La puesta en cuadro

Encuadrar designa el proceso por el cual —desde un determinado ángulo— se construye una imagen que contiene un determinado campo, por lo tanto, implica objetivar el contenido en la modalidad de la representación. En este nivel analizamos la escala de planos, el grado del ángulo y la inclinación de la cámara en el fragmento (1:56:09 descrito en el desglose de los planos) que narra la resurrección de Esther. La secuencia del funeral se describe con precisión etnográfica. La ceremonia inicia con los cantos religiosos de los parientes y vecinos en la sala del velatorio; con la preparación del cuerpo (enbalsamado) de Esther antes de ser introducido en el féretro; y con el saludo de despedida del hermano y del hijo mayor de la difunta.

En esta secuencia, la mayoría de los planos corresponden a la visión del espectador debido al ángulo recto, al nivel equilibrado y a la altura que respeta el nivel de la cámara. Las fuentes de luz natural y el universo sonoro modelan un decorado austero, blanco, silencioso, en el que destaca el féretro pues ocupa el centro del campo visual. En cada plano el punto de vista descubre el espacio a través de encuadres frontales y equilibrados. Sin embargo, del plano 6 hasta el 9, el campo es captado con una inclinación en picado (la cámara enfoca hacia abajo) y contrapicado (la cámara enfoca

hacia arriba) ya que le aporta dramatismo a la escena del milagro. Los cambios de planos son transparentes porque se ajustan al *raccord* tal como lo ha codificado la gramática cinematográfica. La distancia focal corta asegura que la profundidad de campo permita que todos los objetos situados en el campo de la cámara estén enfocados. Con ello, y a pesar de que se trata de un evento fantástico, se busca producir el efecto de realidad. Es decir, la muerte se naturaliza no sólo porque las niñas la experimentan como un hecho ordinario sino porque se presenta a través de planos que le restituyen al espectador la percepción visual ordinaria de un evento extraordinario. ¿Cómo se logra? Mediante encuadres frontales, equilibrados, simétricos y centrados cuya distancia focal acentúa la profundidad de campo. ¿Qué se logra? Que lo extraordinario sea percibido como algo probable siempre y cuando lo queramos ver, tal como lo hacen Ágata y Anita. En la secuencia analizada y a lo largo del filme, la composición de los planos es estable pues la disposición de los personajes y/u objetos tiende a la simetría y a centrar los elementos en el cuadro, en consecuencia, al equilibrio.

La puesta en serie

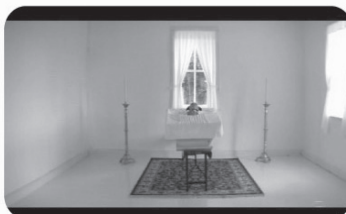
En el nivel de la puesta en serie analizamos el tipo de nexo y/o asociación que se establece en la secuencia (1:56:09) que narra la resurrección de Esther. En lo que sigue transcribimos las imágenes de la misma.

En el fragmento anterior, los planos se asocian entre sí por identidad, proximidad, transitividad y analogía. La forma de asociar un plano con el siguiente se logra mediante el *raccord* de movimiento, mirada y sonido. La asociación entre los planos cumple; 1) la función narrativa, pues el montaje construye la historia de una familia menonita mediante el dominio del espacio, el tiempo y la causalidad de la articulación poética; 2) la función rítmica está dada por la duración sostenida de planos estables y, en general con la cámara fija; y 3) la función semántica se basa en motivos como el agua, el cielo y la tierra. Entre las figuras retóricas identificamos el uso de la *elipsis* cuando –sin solución de continuidad– el relato pasa del interior del establo al plano en el que Johan abre la puerta y vemos un plano general del campo nevado marcando la transición temporal. También se utiliza la *prolepsis* en el plano cuando Marianne recibe la luz del sol en su mano, anunciando el milagro. A lo largo del filme, la forma de asociación que predomina entre las imágenes es por identidad, proximidad y transitividad con lo cual la modalidad de representación es estable y el universo construido es reconocible, incluso en la escena que incorpora el elemento fantástico, justamente porque se busca que sea percibido como un hecho frecuente y ordinario.

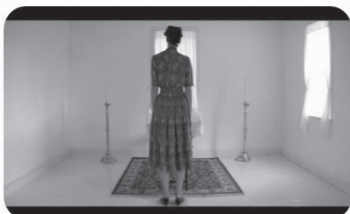
Secuencia del funeral (1:56:09)



1. plano conjunto



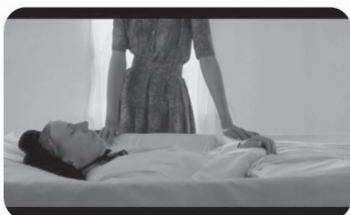
2. plano general



2 bis. plano entero



3. plano americano



4. plano conjunto



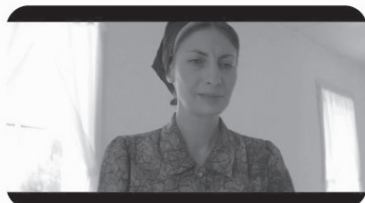
5 bis. plano conjunto



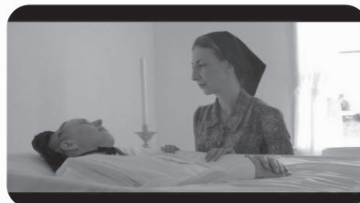
6. plano conjunto cerrado



7. primer plano picado



8. plano medio corto contrapicado



9. plano conjunto



10. primer plano picado



11. plano conjunto



12. plano conjunto



13. plano americano



14. plano entero



15. plano conjunto



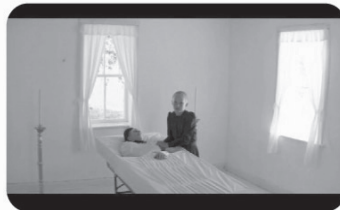
16. plano general



17. plano medio corto



18. plano conjunto



19. plano general



20. plano detalle



21. plano general

Régimen de representación

El régimen o las prácticas de la representación designan un sistema de opciones que operan en un filme otorgándole su individualidad. Los regímenes de la representación se clasifican en torno a la noción de analogía (Casetti & di Chio, 1991).²⁵ Toda representación, aunque parezca reproducir la realidad, es el producto de convenciones; por lo tanto, la analogía es un fenómeno artificial y convencional que nunca es ni perfecta ni total. Existe lo que podemos llamar *los indicios* de analogía, algunos de ellos, como la perspectiva, son más universales que otros. Los indicios pueden ser de orden perceptivo como la perspectiva y el movimiento aparente en

25. El término analogía designa semejanza parcial entre dos cosas que no se asemejan en su aspecto general.

el cine, o bien de orden cultural y, entonces, son más relativos. La analogía se presenta en grados dependiendo de la cantidad de indicios que se ponen en juego (Aumont & Marie, 2006).

Un régimen de representación cinematográfica se establece a partir de una mayor semejanza o diferencia con la realidad, es decir, por el mayor o menor grado de analogía. En este sentido, podemos decir que el mecanismo de la representación gira en torno a una intencionalidad analógica fuerte o débil. Los tres grandes regímenes de la representación se pueden clasificar del siguiente modo: la analogía absoluta, la construida y la negada. Sin embargo, debemos tener cuenta que ésta es una clasificación esquemática ya que las opciones de objetivación en un filme pueden ser múltiples.

En relación a los posibles nexos que se establecen entre las imágenes, se distinguen tres grandes “formas de asociación”: el plano secuencia, el *découpage* y el montaje rey. Cada una de ellas se relaciona con un régimen de representación: el plano secuencia se refiere a la analogía absoluta, el *découpage* a la forma de la analogía construida, y el montaje rey a la analogía negada (Casetti & di Chio, 1991).

- a) La *analogía absoluta* se basa en una puesta en escena y en cuadro que busca representar la realidad, reconocer los objetos y construir el movimiento de lo real a través del montaje. El plano secuencia se vincula con el régimen de la analogía absoluta. Un plano secuencia es un plano largo y articulado para representar el equivalente de una secuencia que, en su interior, puede o no admitir la existencia de un montaje. Desde el punto de vista estético, el plano secuencia fue defendido por Bazin pues lo consideraba, junto con la profundidad de campo, un instrumento del realismo ya que permitía evitar la fragmentación de lo real (Aumont & Marie, 2006);
- b) La *analogía negada* evita la relación con la realidad a favor de una mayor expresividad de tipo connotativo. El montaje rey²⁶ está asociado con el régimen de analogía negada, pues rompe la continuidad espacio-temporal y con ello evita establecer nexos con la realidad. Corresponde a una estética que niega la noción de transparencia pues rompe con la ilusión de la puesta en escena realista;
- c) La *analogía construida* se orienta a construir un “sentido de la realidad” para dar lugar a “otra realidad”; por lo tanto, se acerca más al cine de creación que de reproducción de la realidad. El *découpage*²⁷ se

26. “Montaje rey” es un término francés: *montage-roi*. Con este término la teoría francesa ha definido la práctica del montaje de las vanguardias y de Einstein.

27. El término francés *découper* significa literalmente “cortar”, “trozar”. El *découpage* es un instrumento de trabajo: designa el recorte en escenas del guión; luego el término pasó del

relaciona con el régimen de analogía construida, refiere a los planos y encuadres que conforman una secuencia. *Découpage* (Aumont & Marie, 2006) designa la estructura del filme en tanto continuidad de planos y secuencias. Se vincula con el sentido atribuido por Bazin a la noción *découpage* clásico opuesto al cine basado en el montaje (Aumont & Marie, 2006). Mediante el *découpage*, se busca dar la impresión de realidad y de verosimilitud funcional a la ficción, lo cual se logra a través de los *raccords*, pues reconstituyen un espacio y un tiempo que aparecen como continuos. Este procedimiento –característico del cine clásico– fragmenta la realidad para volver a organizarla.

En *Luz silenciosa*, los nexos que predominan entre las imágenes se basan en el *découpage* asociación que corresponde a la forma de analogía construida, cuya finalidad es crear “otra realidad”. Sin embargo, abre con un plano secuencia que es una toma en continuidad que describe un amanecer. Debido a la continuidad espacial, este plano asegura la coincidencia de la temporalidad representada con la supuestamente real. El procedimiento de fragmentación que implica el *découpage* se basa en una puesta en escena documental para restituir el sentido de la realidad (tiempo, espacio, ritmo, luz). Dicho de otro modo, la composición, la iluminación, lo que se ha seleccionado y encadenado en las imágenes, busca dar la impresión de realidad y de verosimilitud funcional a la historia de una familia menonita y de un conflicto probable a través del *raccord* que reconstruye el espacio y el tiempo cinematográfico. Sin embargo, esta intencionalidad analógica se rompe cuando irrumpe el elemento fantástico, con lo cual estamos frente a un cine de ficción que experimenta formalmente para producir –desde la mirada de un etnógrafo–, la ilusión.

Punto de vista y toma de posición de Carlos Raygadas

Entre lo documental y lo fantástico

Con el objetivo de identificar el lugar desde donde se ejerce la visión del mundo representado, en el examen del punto de vista hemos considerado tres niveles relativos a la acepción perceptiva, conceptual e ideológica. Ello implica el punto de vista que actúa en cada encuadre y el que funciona de manera transversal. Es decir, nos referimos a la óptica específica y a la perspectiva que expresa la toma de posición del autor. Siguiendo los preceptos del crítico y teórico André Bazin, Carlos Reygadas quiere que el cine partícipe de la realidad y la reproduzca en toda su consistencia.

ámbito de la realización cinematográfica al campo de la crítica.

Como Andrei Tarkovski,²⁸ se propone emocionar al espectador con el paisaje que lo emocionó primeramente a él; por eso esculpe el tiempo en ese largo amanecer que abre su discurso filmico. No quiere intervenciones excesivas, ni juegos pirotécnicos; su búsqueda es más ambiciosa: quiere representar el pulso de lo real, la vibración del aire, los destellos de la luz, la eternidad en un instante.

Si la composición fotográfica está determinada por los márgenes del cuadro; de suyo implica un recorte de lo real que define lo visible y el modo de existencia de ese visible, por lo tanto, supone la relación entre el *espacio in* y *off*. En *Luz silenciosa*, el campo visual fragmenta lo real a través de planos abiertos y sostenidos que privilegian la ausencia de elementos. Es decir, es una composición minimalista, centrada en crear atmósferas a través de la iluminación y la banda sonora. El sonido abre el espacio no visible y al mismo tiempo lo circunscribe pues el espacio se concentra a la comunidad menonita.

En *Luz silenciosa*, la focalización óptica implica un ver decidido, pues se dirige directamente a las cosas y captura lo necesario para reconstruir el universo de sentido de la cultura. Ello es posible gracias a que la composición opera por medio de la descontextualización para concentrar el foco narrativo y temático del relato. O lo que es lo mismo, la focalización procede por abstracción, obligando al espectador a imaginar el contexto a través de indicios referenciales como la autopista y la canción *No volverás*.²⁹ La construcción del *espacio filmico* integra los extensos campos del norte de México con las figuras de los personajes. El espacio no visible prolonga lo visible a través del uso de los sonidos de la naturaleza como los insectos y los mugidos, las lluvias torrenciales y el agua del estanque. De modo que el fuera de campo extiende el espacio imaginario percibido por el espectador. A través de la perspectiva y de la profundidad de campo se amplían las zonas de la imagen cuya función estética es recrear de modo verosímil el espacio real de la comunidad menonita. Los objetos adquieren relieve por la relación simétrica que mantienen entre sí los componentes en el encuadre. Si bien todos los parámetros técnicos cuentan, su estilo se debe a la *luz silenciosa* que distingue su escritura.

¿Hasta qué punto *Luz silenciosa* es caja de resonancia de las formas de vivir de la comunidad menonita? ¿A quién da voz y a quién se la niega? ¿Qué densidad e incidencia tiene el tema religioso y moral? Debido a que la puesta en escena se basa en un registro etnográfico de la cultura,

28. La escena que transcurre en el estanque de agua podría ser interpretada como una cita de una escena del filme *Nostalgia* (1983) de Andrei Tarkovski, que se desarrolla en unas grutas y cavernas en el sur de Italia.

29. Canción *No volveré*, de M. Esperón y E. Cortázar.

podríamos decir que –como Boas–, Reygadas apuesta por una concepción particularista de la misma, pues tal como lo hace un antropólogo, investiga *in situ* para hacer visible lo universal en su particularidad. La focalización cognitiva procede por medio de un registro fiel de los gestos, los hábitos, las creencias, los valores y las prácticas ancestrales, subrayando con ello la función del cine como agente social. Pero, al mismo tiempo, su concepción es universalista, pues a través de esta cultura busca expresar la totalidad de la vida social. Si esto es así, la diferencia entre los grupos humanos sería –para Reygadas– de orden cultural, pues la comunidad es mostrada como una totalidad. De manera que no sólo hace visible su singularidad desde y a través de la propia voz del *otro*, sino que trasciende una mirada parroquial. Lo universal humano encarna en la cultura menonita valorizando su universo de sentido, al mismo tiempo que lo fantástico nos remite a preguntas universales sobre lo inexplicable de la vida. En esta dialéctica entre lo universal y lo particular se enlaza la toma de posición del autor, pues la historia se focaliza en el *otro* como un recurso para potenciar lo que nos une, haciendo que lo extraño se convierta en propio.

El tercer nivel del punto de vista corresponde a la focalización epistémico / axiológica; por tanto, a los valores que organizan el sentido de la imagen. En *Luz silenciosa* no se desarrolla un tema posmoderno como la violencia sistémica en sus variadas expresiones (narcotráfico, corrupción), sino problemas modernos como la muerte por amor, el sacrificio por el otro y la predestinación. Desencantar el mundo con el predominio del cálculo y del interés nos ha llevado a la pérdida de sentido, por eso el filme construye “el círculo orgánico de la vida” mediante la revelación, tal como lo exige su estilo trascendental. Esta búsqueda metafísica justifica convenciones del género fantástico en la resurrección representada como real y, al mismo tiempo, plantea una paradoja, pues resuelve la muerte mediante el acto milagroso, pero no el dilema que causa la muerte.

A través del “retorno de lo trágico”, el valor metafórico del sacrificio funciona como un contra-análisis de la racionalidad instrumental. Podríamos decir (Grüner, 2002) que el sacrificio ritual sirve para interrogar a un *vacío ontológico* que se habría producido en la cultura, pues tiene por función restituir sobre nuevos lazos sociales la necesidad de volver a fundar la *polis* humana (Grüner; 2002). En este sentido, Carlos Reygadas desplaza la perspectiva temática a lo metafísico y trascendental, quizás porque considera que volver a lo sagrado sea una forma de reactualizar interrogantes sobre el origen y el sentido de lo humano. *Luz silenciosa* nos sitúa en una historia limítrofe entre el *ethos* religioso moderno y la incertidumbre posmoderna, entre lo residual de la cultura menonita y los dilemas contemporáneos de nuestra civilización.

Bibliografía

- Aumont, J. y Marie, M. (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. La Marca, Argentina.
- Aumont, J. et al. (1996). *La estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós, Barcelona.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Paidós, España.
- Aumont, J y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós, España.
- Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte*, Anagrama, España.
- Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico*. Taurus, España.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*, Grijalbo, México.
- Casetti, F. y di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós, España.
- Getino, O. (2007). *Cine Iberoamericano. Los desafíos del nuevo siglo*. Ediciones CICCUS, Argentina.
- Grüner, E. (2002). *El fin de las pequeñas historias*. Paidós, Argentina.
- Hinojosa, L. (2007). *El cine mexicano. La identidad cultural y nacional*. Trillas, México.
- Martínez Montiel, L. y Reynoso Medina, A. (1993). "Inmigración europea y asiática, siglos XIX y XX", en: Guillermo Bonfil Batalla (compilador) *Simbiosis de Culturas. Los inmigrantes y su cultura en México*. FCE-CONACULTA, México.



Anexos

Ficha técnica y artística

Luz silenciosa (México, 2007); duración 147 minutos.

Dirección y guión	Carlos Reygadas
Asistente de dirección	Alex Ezpeleta
Dirección artística	Noemí González
Producción	Jaime Romandíay Carlos Reygadas
Sonido	Raúl Locatelli
Fotografía	Alexis Zabé
Montaje	Natalia López
Johan	Cornelio Wall
Marianne	María Pankratz
Esther	Miriam Toews
Padre	Peter Wall
Zacarías	Jacobo Klasen
Madre	Elizabeth Feher

Esquema del primer nivel de análisis

Nivel de la puesta en escena		
	Informantes	
Unidades de contenido	Personajes	Principales Johan Esther Marianne
		Secundarios Ágata Anita Niños Padre Madre Zacarías
	Escenarios	Orden de las secuencias 1. Amanecer 2. Ceremonia de agradecimiento a Dios 3. Escenas contextuales 4. Encuentro de Johan y Marianne 5. El baño en el estanque 5. Escena de labores agrícolas 6. La doble confesión 7. Escenas de labores agrícolas 8. Encuentro de Johan y Marianne 9. El diluvio 10. La muerte de Esther 11. El velorio 12. El milagro 13. Atardecer
	Tema	<i>Luz silenciosa</i> nos sitúa en una historia limítrofe entre el <i>ethos</i> religioso y la incertidumbre posmoderna, entre lo residual de la cultura menonita y los dilemas contemporáneos de nuestra civilización. Lo sagrado representa un sentido trascendente a la experiencia humana ante lo desconocido.

Recibido: 21 de febrero de 2011 Aprobado: 8 de diciembre de 2011

Esquema segundo nivel de análisis

Nivel de la puesta en cuadro		Encuadres	
Esca Planos	Unidad de análisis - Secuencia	Angulación	Inclinación
Plano	Descripción		
1 PC	<p>Plano conjunto, de espaldas. De frente a la puerta donde se encuentran velando el cuerpo de Esther entra Marianne que pasa cuando Johan le abre la puerta. El lugar es totalmente blanco y la gente está vestida de negro. A los costados de la puerta hay unas niñas y unas mujeres. Marianne entra al salón y saluda a los presentes antes de entrar al velatorio.</p> <p>Marianne: "Hola, hola" (gira su cabeza en dirección a la gente)</p> <p>Cuando entra al velatorio, Johan, la mira mientras atraviesa, cierra la puerta para dejarla con Esther. Johan sale de cuadro por la izquierda.</p>	Frontal	Normal
2 PG	<p>Plano general. El interior de la habitación en donde se encuentra el ataúd es completamente blanco, hay un candelabro plateado de cada lado del féretro y una alfombra roja.</p> <p>Por la ventana entra una difusa luz blanca. Marianne camina lentamente y se detiene frente al féretro quedando de espaldas a cámara.</p>	Frontal	Normal
3 PA	<p>Plano americano, $\frac{3}{4}$ perfil. Marianne mira a Esther. Se queda inmóvil hasta que se acerca por un costado del ataúd. La cámara hace un paneo de derecha a izquierda en seguimiento del personaje.</p>	$\frac{3}{4}$ perfil. Panning derecha/ izquierda	Normal
4 PC	<p>Plano de conjunto. El paneo del plano 3 anterior termina en un reencuadre de Esther de perfil acostada en el ataúd y de frente -cortada a la altura de los hombros- vemos a Marianne que apoya sus manos al borde del ataúd; se queda un instante así...</p>	Frontal Parte del cuerpo fuera de cuadro	Normal

5 PC	Plano de conjunto. Marianne se arrodilla al costado del ataúd, acerca su rostro y observa a Esther hasta que pone sus labios sobre los de ella. La cámara se mete en el cuadro y la ajusta en los bordes...	Frontal	Normal
6 PC	Plano conjunto, picado. Marianne le da un beso Esther en los labios.	Picado	Oblicua
7 PP	Primer plano, picado cenital. Esther despierta después de que una lágrima cae por su mejilla hasta que finalmente abre sus ojos y queda mirando la nada. Esther: "Pobre Johan"	Picado Cenital	Oblicua
8 PMC	Plano medio corto, contrapicado. De $\frac{3}{4}$ perfil Marianne le contesta. Marianne: "Johan ya va a estar bien"	Contra- picado	Oblicua
9 PP	Primer plano, picado. Esther gira su cabeza para mirar a Marianne.	Picado	Oblicua
10 PC	Plano conjunto. Ambas mujeres cruzan miradas. Esther: "Gracias Marianne" Se oye que abren la puerta y Marianne gira a ver quien es. Entran Ágata y Anita. Ágata: "Nos mandó papá para saber cómo estabas" Marianne: "Estamos bien, acérquense a ver a su mamá"	Frontal	Normal
11 PC	Plano conjunto. Las niñas vestidas de negro se acercan al ataúd una de cada lado de Marianne. Esther las mira. Ágata: "Hola, mami. Hola, mami" Esther: "Hola Ágata" le dice su madre con mientras Marianne seca sus lágrimas Esther: "Hola Anita"	Frontal	Normal

**Esquema segundo nivel de análisis
(continuación)**

Nivel de la puesta en cuadro			
Escaleta Planos	Unidad de análisis - Secuencia	Encuadres	
Plano	Descripción	Angulación	Inclinación
12 PC	Plano conjunto, de frente. Johan espera en la sala del velatorio. Tiene a una mujer a cada lado. Cierra los ojos agotado. El reloj de péndulo suena.	Frontal	Normal
13 PA	Plano americano. El padre de Johan sincroniza la hora del reloj de pared con la del reloj de pulsera que lleva	Frontal	Normal
14 PE	Plano entero. De frente a la puerta para entrar a ver el cuerpo de Esther sale Anita, baja unos peldaños y se dirige a su padre.	Frontal	Normal
15 PC	Plano conjunto, con la cámara en diagonal, Johan sentado. Una fila de gente en la misma postura completa el cuadro. La hija de Johan se acerca, le habla en voz baja. Anita: "Papá, mamá ya despertó" Mujer: "Anita, no molestes a tu padre" Se dirige luego a Johan: "Entereza hermano" Le hace señas a la niña de que se marche pero ésta se niega. Se oye la puerta abrirse y pasos que bajan por la escalera	Cámara diagonal	Normal

<p>16 PG</p>	<p>Plano general. Es Marianne que sale del cuarto y se marcha sin despedirse de nadie; algunas mujeres la miran. Mientras, Anita trata de convencer a su padre. Anita: “Vamos papá, mamá te quiere ver”. “Ven papá, ven Mujer: “Ya basta, Anita” Anita: “Ven papá” (reiteradas veces)</p>	<p>Frontal</p>	<p>Normal</p>
<p>17 PMC</p>	<p>Plano medio corto. Una mujer le habla a Johan Mujer: “Ve con ella, Johan”</p> <p>Johan se levanta y acompaña a su hija. A los lados quedan las dos mujeres que cruzan miradas y acercan sillas</p>	<p>Frontal</p>	<p>Normal</p>
<p>18</p>	<p>Plano conjunto. Ágata permanece junto a su madre y le cuenta cosas. Ágata: “... Y ayer los abuelos nos vistieron en la mañana... y la abuela me peinó de domingo, luego nos trajeron para acá. Ahora están afuera esperándote. Y vino Jakob también... y Anita. Todos están afuera”</p> <p>Madre e hija tienen las manos entrelazadas. Esther escucha atentamente. La niña continúa</p> <p>Ágata: “Gret no se puso elegante” Se oye la puerta que se abre</p>	<p>Frontal</p>	<p>Normal</p>
<p>19 PC</p>	<p>Plano general. La niña sigue contando Ágata: “El tío Job vino también. Y la tía María, y la otra tía Gret vino sola. Y los vecinos</p>	<p>Frontal</p>	<p>Normal</p>
<p>20 PC</p>	<p>Plano conjunto de los asistentes en la sala del velatorio</p>	<p>Frontal</p>	<p>Normal</p>
<p>21 PG</p>	<p>Plano general atardecer</p>	<p>Frontal</p>	<p>Normal</p>