



2022

## El cruce de fronteras cinematográficas de Carlos Reygadas: la experiencia afectiva de Japón, Luz Silenciosa, y Post Tenebras Lux

Minori K. Cohan  
Colby College

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.colby.edu/honorstheses>

Colby College theses are protected by copyright. They may be viewed or downloaded from this site for the purposes of research and scholarship. Reproduction or distribution for commercial purposes is prohibited without written permission of the author.

---

### Recommended Citation

Cohan, Minori K., "El cruce de fronteras cinematográficas de Carlos Reygadas: la experiencia afectiva de Japón, Luz Silenciosa, y Post Tenebras Lux" (2022). *Honors Theses*. Paper 1355.  
<https://digitalcommons.colby.edu/honorstheses/1355>

This Honors Thesis (Open Access) is brought to you for free and open access by the Student Research at Digital Commons @ Colby. It has been accepted for inclusion in Honors Theses by an authorized administrator of Digital Commons @ Colby.



**El cruce de fronteras cinematográficas de Carlos Reygadas:  
la experiencia afectiva de *Japón*, *Luz Silenciosa*, y *Post Tenebras Lux***

Minori Cohan

Honors Thesis  
Spanish Department  
Colby College  
© May 2022

## Signature Page

Minori Cohan has fulfilled the requirements for Honors in the Department of Spanish with the completion of this senior honors thesis.



---

Ana Almeyda-Cohen  
Director



---

Charlie Hankin  
Reader



---

Betty Sasaki  
Second Reader



# **El cruce de fronteras cinematográficas de Carlos Reygadas: la experiencia afectiva de *Japón*, *Luz Silenciosa*, y *Post Tenebras Lux***

Minori Cohan

Honors Thesis  
Spanish Department  
Colby College  
May 2022

## **Resumen**

El movimiento Nuevo Cine Mexicano de los años noventa marcó una nueva ola en la historia cinematográfica mexicana. Películas como *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2002), y *Sexo, pudor, y lágrimas* (Antonio Serrano, 1999), fueron dirigidas por algunos de los directores más reconocidos en México. Al mismo tiempo, Carlos Reygadas surgió en el mismo período, pero produjo películas que no podrían haber sido más diferentes a estas producciones, ya que el director empleaba actores no profesionales, filmaba en lugares rurales, y utilizó técnicas de *slow cinema* que crean una nueva experiencia fílmica. Sin los mismos medios de producción, sin símbolos nacionales o entretenimiento de ritmo rápido, ¿qué hace que las películas de Reygadas resuenen con audiencias más allá de la frontera mexicana? Argumento que en sus películas, lo que sientes tiene prioridad sobre lo que puedes racionalizar, lo que crea un modo universal de comprensión. A través de *Japón* (2002), *Luz Silenciosa* (2007), y *Post Tenebras Lux* (2012), exploro cuáles son esos sentimientos, o esos afectos, cómo se vinculan con el mundo natural, y cómo se alinean con las identidades marginadas. Afirmando que el afecto es la raíz de la transnacionalidad de las películas y examino las implicaciones de un medio visual que prioriza el sentimiento por encima de todo, tanto a escala local como global.

## Índice

Lista de figuras .....	v
Acknowledgements .....	viii
Introducción .....	1
Capítulo 1: Vida, muerte, y deseo en <i>Japón</i> a través de una lente afectiva.....	11
Capítulo 2: Distancia y especificidad en <i>Luz Silenciosa</i> .....	42
Capítulo 3: La luz que sigue a la oscuridad en <i>Post Tenebras Lux</i> .....	76
Conclusión .....	111
Bibliografía .....	120

## Lista de figuras

Figura 1	La pintura del demonio.....	23
Figura 2	El hombre escuchando la música.....	24
Figura 3	Los niños caminando.....	24
Figura 4	Los adolescentes caminando.....	24
Figura 5	Los ancianos caminando.....	25
Figura 6	Primer plano de la mujer joven, mirando a la cámara.....	30
Figura 7	La mujer joven y Ascen besándose en la playa.....	30
Figura 8	Las montañas.....	35
Figura 9	Los restos del camión.....	35
Figura 10	Una parte del guión gráfico para la escena final.....	36
Figura 11	Johan y su amigo conversan detrás de su camioneta.....	48
Figura 12	El estado de ánimo de Johan cambia con la música tejana.....	49
Figura 13	Johan dando vueltas en su auto mientras canta “No Volveré” en español.....	49
Figura 14	Jacques Brel en la pantalla en la camioneta.....	56
Figura 15	Marianne alcanza a Johan.....	57
Figura 16	Marianne observa a Johan y sus hijos.....	57
Figura 17	Marianne se aleja de la camioneta.....	57
Figura 18	Jacques Brel, cuadro completo.....	57
Figura 19	La audiencia, cuadro completo.....	57
Figura 20	Esther sollozando en el bosque.....	59
Figura 21	El cuerpo de Esther se debilita.....	59
Figura 22	Johan con el cuerpo de Esther en el coche.....	59

Figura 23	Johan sollozando, la cámara se acerca a él.....	61
Figura 24	Marianne besa a Esther.....	63
Figura 25	Esther agradece a Marianne por resucitarla.....	64
Figura 26	Amanecer en cinco minutos.....	65
Figura 27	Atardecer en cinco minutos.....	66
Figura 28	Reacción de Esther al cumplido de Johan.....	68
Figura 29	Cuadro de la flor, sin Esther.....	69
Figura 30	Enfoque gradual en la gota de agua de la flor.....	69
Figura 31	Marianne bloquea el sol.....	71
Figura 32	La mano de Marianne, bloqueando la luz del sol.....	71
Figura 33	Marianne acepta la luz del sol.....	71
Figura 34	“El Sapo” en el podio.....	83
Figura 35	Miembro de Alcohólicos Anónimos.....	83
Figura 36	Miembro de Alcohólicos Anónimos.....	83
Figura 37	Juan mirando a Siete.....	83
Figura 38	Familiares en la fiesta de Navidad.....	85
Figura 39	Juan y Nathalia en la fiesta de Navidad.....	85
Figura 40	Fiesta de la comunidad rural.....	86
Figura 41	Hombre borracho en la fiesta.....	86
Figura 42	Paisaje abierto con Rut y los animales.....	91
Figura 43	Partido de rugby en una escuela en Inglaterra.....	94
Figura 44	Holograma de un demonio con una caja de herramientas.....	96
Figura 45	Niño mira al demonio en su habitación.....	96

Figura 46	Los hombres mirando a Nathalia.....	101
Figura 47	“Your body is made for this” .....	101
Figura 48	Siete en el suelo tras su autodecapitación.....	103

## **Acknowledgements**

To Ana Almeyda-Cohen, my thesis advisor, my professor, my academic mentor, thank you for sharing your intellectual passions with me these past two years. Your unwavering support, patience, and direction made this experience fruitful and this project simply could not have been done without you. To my reader Charlie Hankin, thank you for your probing questions that made my writing more insightful. To my reader Betty Sasaki, thank you for your thoughtful recommendations that made my writing stronger. And to the whole Spanish Department, thank you for the past four years. Being a Spanish major has enriched my Colby experience immensely and has made me a critical thinker.



## Introducción

*Luz Silenciosa* (2007) abre con una toma del cielo nocturno. La pantalla proyecta una toma larga y continua de las estrellas brillantes en el cielo, que finalmente da paso al amanecer a medida que la luz llena gradualmente la pantalla. La cámara se mueve desde la grandeza macrocósmica de la naturaleza hasta el reino microcósmico de los personajes de la película, creando una dialéctica entre el mundo natural y el mundo humano. Luego vemos a una familia menonita en las oraciones de la mañana alrededor de la mesa. Cuando la matriarca y los niños terminan su desayuno y están a punto de salir de la casa, el esposo y patriarca dice que quiere sentarse a la mesa por más tiempo. En la casa vacía, la cámara se acerca lentamente al hombre inexpresivo. Después de un minuto, se derrumba y solloza desconsolado para sí mismo. Esta escena inicial plantea algunas preguntas. ¿Por qué estamos viendo una toma ininterrumpida de un amanecer que dura más de cinco minutos? ¿Por qué esta familia blanca que habla un dialecto alemán es el tema de una película mexicana? ¿Por qué se muestra al patriarca llorando incontrolablemente? Las respuestas a estas preguntas ofrecen una idea de la esencia de la filmografía del director Carlos Reygadas y lo que hace que sus películas resuenen con audiencias más allá de las fronteras de México.

En esta tesis exploraré tres películas dirigidas por Reygadas, uno de los cineastas que participó en la ola del Nuevo Cine Mexicano a principios del siglo XXI, pero cuya temática y estilo cinematográfico sobresalieron de los de sus contrapartes. Los cineastas mexicanos más reconocidos y condecorados del siglo XXI iniciaron sus carreras a principios de siglo. Un grupo de tres cineastas de este período a menudo se llama los “tres amigos”: Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro y Alejandro González Iñárritu. Los tres directores tienen estilos variados de dirección, sin embargo, son conocidos por instituir un “cine transnacional” en su trabajo y por

establecer un nuevo estándar de producción, no solo en la historia cinematográfica mexicana, sino para el cine internacional en las próximas décadas (Shaw 117). Para este proyecto, me interesa explorar la filmografía de Reygadas, llamado por algunos críticos como el “lone ranger” del mismo período, quien también transmite imágenes e ideas transnacionales a través de su filmografía, pero se apoya en diferentes mecánicas (en todos los sentidos de la palabra) para hacerlo.

La cinematografía de Reygadas a principios del siglo XXI se destaca de las películas de los tres amigos, no solo por el bajo presupuesto y los recursos limitados de sus películas, sino también por su estética y técnica cinematográfica, el uso de actores no profesionales, y las diferencias hacia la filosofía del cine. Ignacio Sánchez Prado presenta a Reygadas como un contendiente legítimo en la comunidad cinematográfica mundial, pero tiene clara la cualidad de alteridad que transmite su filmografía:

Rather than contesting Mexicanist ideology through its modern recasting (like in Carrera's *El Crimen del Padre Amaro*) or its satirization (like in *Y tú mamá también* or *Los pajarracos*), Reygadas's aestheticized approach simultaneously undercuts both the ideological premises of Mexican rural and urban cinema and the marks of modernization developed in paradigms such as the romantic comedy or the political film of the democratic transition... His movies engage with the process of insertion into paradigms of global art cinema by aligning his work to a genealogy of international film... and becoming readable alongside those of other highly acclaimed contemporary filmmakers... The fact that he was awarded the Cannes Film Festival Best Director Award in 2012, a few days after his film *Post Tenebras Lux* was subject to a violently adverse reaction from the audience, embodies well a paradox central to understanding Reygadas, a director whose illegibility and irritating nature is precisely the condition on of possibility of his impact and genius (196).

Reygadas deja claro a través de su filmografía que su propósito como cineasta no es entretener, satirizar, o encajar en paradigmas prominentes de la época. Si hay tanta resistencia a la forma ilegible e irritante de Reygadas y su cine, ¿qué se comunica en su obra que la hace legible? En esta tesis argumento que la experiencia afectiva de las películas es la base del trabajo de Reygadas. Cuando ves sus películas, lo que sientes como espectador tiene prioridad sobre lo que entiendes o puedes racionalizar. Analizaré tres de sus películas que me llamaron especialmente la atención para investigar el propósito y la mecánica del cine que tan claramente prioriza lo que se siente sobre lo que se puede entender.

En su ópera prima *Japón* (2002), un hombre de mediana edad viaja al campo para suicidarse, pero en cambio se sumerge de lleno en su entorno natural y descubre un profundo deseo sexual con una anciana con la que se queda. En *Luz Silenciosa* (2009), una mujer de la comunidad menonita de Chihuahua, México, muere de dolor y angustia por la aventura de su esposo con otra mujer, solo para despertar de entre los muertos cuando es besada por esa misma mujer. En *Post Tenebras Lux* (2012), nuestras percepciones del tiempo, el espacio, y la realidad se confunden a través de saltos entre el pasado y el presente, México a Inglaterra, y lo real y lo imaginario. La resignificación de Reygadas de los espacios, imágenes, y personajes cinematográficos se debe en parte a su estética cinematográfica basada en lo subjetivo. Tiago de Luca, en su libro *Slow Cinema*, ubica a Reygadas en el contexto del cine global a través de lo que él llama un “realism of the sense,” o un “realist peak in world cinema... defined by a sensory mode of address” (187). Si bien la disección e interpretación de los eventos y significantes en *Japón*, *Luz Silenciosa*, y *Post Tenebras Lux* serán una parte crucial del análisis de mi tesis, el panorama general, según Reygadas, son los sentimientos universales y los medios de comprensión. El quid de mi argumento es que estas películas están conectadas

por un hilo común, donde la calidad transnacional de cada película está enraizada en las manifestaciones afectivas únicas de la película y a través de elementos del mundo natural.

En mi estudio, investigo la filmografía de Reygadas para determinar cómo inicia un cambio de paradigma en la historia cinematográfica mexicana al desafiar las nociones de qué es el cine mexicano, cómo se hace, y para quién es en una nueva era de producción cinematográfica mexicana transnacional que ha tenido un gran éxito comercial. Reygadas inaugura con éxito su propio cambio del cine nacional al transnacional al producir películas que son únicas y distintas de las narrativas familiares, estatales, y nacionales del cine mexicano de décadas anteriores. Aunque sus películas emplean personajes mexicanos y tienen lugar en México, está claro que la audiencia no necesita identificarse con los aspectos mexicanos de la película, ni siquiera se espera que se identifique con ellos, para conectarse con ellos, y encontrarles significado. Esta tesis intenta encontrar un significado en la filmografía de Reygadas, sumergiéndose en sus películas y definiendo el papel que juega el afecto que es específico de cada película, y que se presta en última instancia al mensaje y la calidad transnacional de la película.

Para establecer el marco teórico en torno al afecto, me refiero a Eugenie Brinkema que re-conceptualiza la teoría del afecto en el cine en su libro *The Form of Affects* (2014), afirmando: “If affect as a conceptual area of inquiry is to have the radical potential to open up ethical, political, and aesthetic avenues for theoretical inquiry, then, quite simply, we have to do better than documenting the stirrings of the skin” (Brinkema 37–38). Según Brinkema, es insuficiente simplemente analizar la forma en que las películas provocan emociones en el espectador. Más bien, sostiene que la atención profunda a la forma, la estructura, y la estética permite un replanteamiento fundamental del estudio de la sensación en el cine donde lo afectivo “are not feelings, emotions, or moods but autonomous potentialities, pure 'possibles' ” (24).

Vinodh Venkatesh y María del Carmen Caña Jiménez, en su publicación “Affect, Bodies, and Circulations in Contemporary Latin American Film,” extienden su trabajo donde sostienen que el afecto y la experiencia corporal “as means of knowing ” son puntos de entrada al cine global (175). Ellos acuñan el término “affective turn,” definiéndolo como un enfoque crítico que se ha puesto de moda a principios del siglo XXI sobre el afecto como puerta de entrada a la comprensión de contextos y lugares de experiencia (175). Una distinción crítica que hace Venkatesh y Caña Jiménez es la diferencia fundamental entre afecto y emoción: “Emotion is contextual. Affect is situational: eventfully ingressive to context. Serially so: affect is transsituational. As processual as it is precessual, affect inhabits the passage... Impersonal affect is the connecting thread of experience” (177). La emoción depende de las condiciones de su contexto y permanece en la misma posición en la que surgió. El afecto, por otro lado, puede moverse más fácilmente a través del espacio, el tiempo, y el contexto y toma forma de una manera que no depende de la experiencia previa o los antecedentes, lo que le permite ser un punto de conexión de la experiencia que no se basa en la identificación con experiencia. Afirman que “the display of emotion can be either genuine or feigned” mientras que la experiencia afectiva no puede fingir porque es “a non-conscious experience of intensity ... a moment of unformed and unstructured potential” (177). Argumento que la cualidad “transituational” de la experiencia afectiva y el “unformed and unstructured potential” que tiene el afecto unifica a las personas de una manera en la que la identificación personal con la película es una ocurrencia tardía. Venkatesh y Caña Jiménez citan el trabajo de Brian Mussimi, quien postula que el afecto “cannot be fully realised in language because affect is always prior to and/or outside of consciousness” (177). Si el afecto no reconoce el lenguaje ni diferencia entre ellos y si el afecto precede a la cognición, elimina barreras significativas que pueden reforzar el partidismo y el

prejuicio en el espectador. La calidad precognitiva del afecto es un tema común en las películas de Reygadas y por eso es importante reconocer esta distinción entre afecto y emoción, porque las películas de Reygadas muestran que la diferencia entre ver la emoción y experimentar la emoción en el cine es especialmente significativa en su resonancia con audiencias.

En esta tesis dedico cada capítulo a una película cronológicamente: el capítulo uno se enfoca en *Japón* (2002), el capítulo dos en *Luz Silenciosa* (2007), y el capítulo tres en *Post Tenebras Lux* (2012). Cada película ofrece temas, motivos, cinematografía y técnicas de dirección que merecen su propio análisis mientras que a la misma vez se consideran dentro de la filmografía de un solo director. A través de *Japón* exploro los temas humanos fundamentales de la vida, la muerte, y el deseo. En *Luz Silenciosa* me enfoco en temas como las comunidades religiosas en la periferia de México y el feminismo. En *Post Tenebras Lux*, escribo sobre narrativas que se enfocan en diferencias de clase y raza que se desarrollan a través de reconstrucciones de tiempo, espacio, y realidad. Mi objetivo con estos análisis es establecer estas películas como separadas y distintas entre sí, pero que compartan un hilo común en su capacidad de hablar tanto a escala local como global al confiar en el afecto como unificador, así como en la naturaleza como una vía de unificación entre audiencias. La naturaleza emerge claramente como un aspecto clave de las tres películas, ya que su posición y papel se vuelven cada vez más complejos con cada película sucesiva. Con todo esto en mente, las preguntas de investigación para guiar el análisis son: ¿Qué papel juega el afecto en el modo de transnacionalidad de la película? ¿Qué estéticas y técnicas cinematográficas utiliza Reygadas para transmitir su mensaje? ¿Cuál es el papel de la naturaleza en la película? ¿Qué revelan sus películas sobre una mirada global que se centraliza en lo local para universalizarlo? Estas preguntas sirven para ayudar a distinguir cada película, ya que cada una ofrece temas e imágenes únicos que amplían

nuestras nociones de cómo es México y quiénes son los mexicanos. Al mismo tiempo, estas preguntas también sirven como base de comparación entre las tres películas y nos ayudan a ver cómo Reygadas crece y se desarrolla como cineasta en el transcurso de una década y determinar qué se mantiene constante y qué cambia, y cómo continúa su meditación sobre la condición humana con cada película sucesiva.

Para previsualizar las películas, *Japón* (2002) tiene lugar en un pueblo rural en las afueras de la Ciudad de México y la película sigue a un hombre de mediana edad que atraviesa una crisis existencial en la que deja la ciudad para suicidarse. Conoce a una anciana indígena llamada Ascen (Ascensión) que lo cuida y se enciende una relación sexual entre ellos, donde el hombre se ve abrumado por un deseo sexual increíble que necesita satisfacer antes de su muerte, al que ella accede a complacerlo. Reygadas revela los puntos de vista estrechos que tenemos sobre temas como la sexualidad en la vejez y demuestra cómo la representación cinematográfica convencional puede limitar, en lugar de ampliar, nuestra percepción de la humanidad. A través de representaciones no convencionales de las experiencias más universales de la vida que incluyen la vida, la muerte, y el deseo, Reygadas revela el potencial que tiene el cine para universalizar una experiencia, en la medida en que nos brinda estructuras para desarrollar empatía hacia lo extraño y desconocido, y para comprender más profundamente una lucha interna así como las divisiones entre uno mismo y el otro.

*Luz Silenciosa* (2007) tiene lugar en una comunidad pequeña menonita de México y cuenta la historia de un hombre casado que tiene una aventura con otra mujer, poniendo en peligro tanto a su familia como a su lugar en la comunidad. Su esposa muere de angustia debido a la aventura y resucita en su funeral después de ser besada en los labios por la amante de su esposo. El diálogo de la película está en Plautdietsch, un dialecto bajo germánico, hablado por

menos de un millón de personas en todo el mundo. A través de esta película, exploro cómo el enfoque hiperespecífico en esta pequeña comunidad mexicana desafía las imágenes estereotipadas de México y crea una distancia en la que ni siquiera los mexicanos deben reconocer o relacionarse con la película. Esta película no solo es inesperada por su tema atípico del cine mexicano, sino también porque sumerge al espectador en las emociones y experiencias del hombre, su esposa, y su amante. La cinematografía y el papel activo de la naturaleza sugieren una lectura feminista de la película que entra en conflicto con la narrativa y la cultura centradas en el hombre en las que se desarrolla la película. El lenguaje visual de *Luz Silenciosa*, definido por tomas extremadamente largas y lentas, refleja las experiencias de los personajes y atrae al espectador a su mundo interior, creando una resonancia comprensiva entre el personaje y el espectador. Reygadas no crea la relación personaje-espectador a la manera cinematográfica convencional de identificar al personaje desde el punto de vista, sino que crea un realismo afectivo a través de la cercanía cinematográfica y emocional entre determinados personajes y el espectador.

*Post Tenebras Lux* (2012) es una película semiautobiográfica que sigue a Juan y su familia después de mudarse a un área rural de México mientras experimentan la vida en el campo a través de lentes diferentes. Por un lado, Juan, un mexicano de la clase media alta, empieza a despreciar su vida en este ambiente tranquilo, y por otro, sus hijos parecen disfrutar de su sencillez. Juan tiene un trabajador llamado Siete, quien lo lleva a las reuniones de Alcohólicos Anónimos, donde se descubren las dificultades de la vida de Juan y Siete y se revelan sus mayores conflictos internos. La narrativa de la película gira en torno a los efectos corrosivos del patriarcado: dos familias, una rica y blanca, la otra pobre e indígena, son dañadas por la incapacidad del padre para controlar su propia oscuridad. Juan tiene rabia violenta y es adicto a



la pornografía, mientras que Siete, que trabaja en la tierra de Juan, es un alcohólico que descuida y abusa de su esposa e hijos. La película representa el tiempo, el espacio, y la realidad a través de una lente que desafía nuestros propios procesos de percepción y desafía nuestras expectativas del espectador fílmico, sin embargo, lo que surge como un tema recurrente a lo largo de la película es el papel que juega la naturaleza al revelar la posición de Juan, su mujer, y Siete en sociedad. Esta película se destaca por el hecho de que se desvía de los trabajos anteriores de Reygadas que evitan cuidadosamente los temas sociales o políticos específicos de México; sin embargo, incluso con sus representaciones de un México ‘reconocible,’ *Post Tenebras Lux* es tan introspectivo y contemplativo como sus otras películas.

¿Por qué estoy haciendo este proyecto? Al principio, quería encontrar un tema de investigación que cruzara mi propia identidad japonesa con mi interés por el cine y la cultura mexicana. Investigando un poco sobre el cine japonés y mexicano, me encontré con una película mexicana llamada *Japón*. Al ver la película, me di cuenta de que no había ninguna referencia a Japón o a la cultura japonesa en toda la película, lo cual fue desconcertante. Sin embargo, después de ver otras películas de Reygadas, me di cuenta de que contienen poca o ninguna referencia al tiempo, el lugar, o la identidad, creando una disonancia en la interpretación de una película en la forma en que estamos acostumbrados, ya que se centran en cambio en la experiencia afectiva de la película. Al principio, encontrar una conexión personal con una película fue mi motivación inicial para este proyecto, sin embargo, descubrí una forma alternativa de encontrar significado a través del cine. Reygadas hace que su audiencia se conecte con su película, no a través de su identidad, nacionalidad, sentido de pertenencia o comprensión de su totalidad, sino a través de una experiencia humana única. Si bien sus películas son mexicanas porque se desarrollan en México, es claro que nosotros, como audiencias, no

necesitamos identificarnos con todos los aspectos de lo nacional para conectarnos con las películas y sentirnos parte de una experiencia global que va más allá de la identidad. Al hacerlo, revela el potencial que tiene el cine para proporcionar estructuras y estéticas cinematográficas que amplían nuestra comprensión e imágenes mentales de las regiones de una manera que trasciende las fronteras y, en última instancia, nos hace más empáticos con las experiencias separadas de las nuestras. Esta investigación es especialmente significativa hoy porque considera el papel que juega el cine en un mundo cada vez más globalizado, donde el acceso a este medio específico es quizás el más accesible en todo el mundo, especialmente en comparación con productos culturales como la pintura, la arquitectura, y la literatura. ¿Existe realmente el medio cinematográfico como forma nacional? La filmografía de Reygadas sugiere que el cine no encaja dentro de los confines de una nación y demuestra que lo que se siente no cumple con una lengua o cultura específica.

# Capítulo 1

## Vida, muerte, y deseo en *Japón* a través de una lente afectiva

### I. Introducción: contextualizando Reygadas

A finales de los años 80, Carlos Reygadas quedó fascinado con el cine al ver las películas de Andrei Tarkovsky, uno de los cineastas más influyentes y aclamados del cine ruso y mundial hasta la fecha. Mientras trabajaba para la Comisión Europea como parte del Servicio Exterior Mexicano en Bruselas, Bélgica, se inspiró en el estilo de Tarkovsky caracterizado por temas metafísicos, un ritmo lento e imágenes oníricas, y comenzó a hacer sus propios cortometrajes. Reygadas participó en un concurso de cine en Bélgica con su primer cortometraje *Maxhumein* en 1997 y comenzó a escribir su primer largometraje, *Japón*, dos años después (“Carlos Reygadas”). La película sigue a un pintor anónimo discapacitado (Alejandro Ferretis) con una cojera que experimenta una crisis existencial cuando deja la Ciudad de México para suicidarse en un área rural del estado de Hidalgo. Mientras se prepara para su muerte, se queda con una anciana indígena llamada Ascen (Magdalena Flores) en la cima de las montañas. La disposición tranquila de Ascen y su encarnación del desinterés y la benevolencia, despiertan deseos sexuales en el hombre. La película sigue al hombre a medida que desarrolla estos sentimientos sexuales mientras experimenta la tranquilidad y la naturaleza del campo que alteran la trayectoria de su vida.

*Japón* se presentó en el Festival de Cine de Rotterdam en los Países Bajos, donde muchos críticos argumentaron que la película revolucionó el cine mexicano al desafiar las convenciones cinematográficas tradicionales e inventar un nuevo lenguaje cinematográfico que refleja “the sensory world humans inhabit while expressing life as a transcendental experience” (Tompkins

158). *Japón*, con su aire experimental con actores no profesionales, una trama inusual, tomas excepcionalmente largas y lentas, y una lente poco convencional de 16 milímetros y una relación de aspecto de 2.88: 1, presentó la película mexicana de manera diferente a los ojos de la crítica en 2002. Fue evidente que el estilo poético y contemplativo de la cinematografía de Tarkovsky en los años 60 y 70 influyeron en el trabajo y la filosofía cinematográfica de Reygadas. En palabras de Tarkovsky, "Juxtaposing a person with an environment that is boundless.... relating a person to the whole world, that is the meaning of cinema" (Nishit). Reygadas, también profundamente influenciado por sus experiencias de la vida multinacional, crea significado y complejidad en su película debut al hacer exactamente esto: al relacionar a una persona con el mundo entero. Si Reygadas no fue el primero en instituir un estilo cinematográfico caracterizado por la espiritualidad, el imaginario onírico, y los ambientes físicos, ¿qué hace que Reygadas sea considerado "the one-man third wave of Mexican cinema," como lo llamaban los críticos siguiendo a *Japón*? (Jonze). Para responder a esto, se deben de examinar cómo las interpretaciones de *Japón* como una película transnacional creada por un cineasta mexicano se distinguen de otras películas producidas por destacados directores mexicanos de la época y, cómo esta película que en su mayoría está despojada de sus símbolos nacionales crea una impresión duradera en el escenario mundial.

Conocer el contexto del período de la historia del cine mexicano en el que se produjo *Japón* es fundamental para comprender su significado tanto a la escala local como global. El cine mexicano de principios del siglo XXI, estaba recibiendo muchos elogios por su éxito internacional, al centralizar la vida y experiencia mexicana. El movimiento Nuevo Cine Mexicano de la década de 1990 estableció a la producción cinematográfica mexicana como un legítimo contendiente en los festivales de cine y entregas de premios más prestigiosos del

mundo, con películas como *Y Tú Mamá También* (2001) del director Alfonso Cuarón y *Amores Perros* (2000) de Alejandro Iñárritu, los cuales recibieron elogios en los Premios del Oscar y el Festival de Cine de Cannes. El camino para lograr el reconocimiento y el éxito internacional de películas como *Y Tú Mamá También* y *Amores Perros* se basó en gran medida en su suscripción al modelo de Hollywood de éxito de taquilla. La académica Emily Hind analiza el éxito de estas películas, además de *Sexo, pudor, y lágrimas* (1999) de Antonio Serrano producidas en el período posterior al Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) entre 1998 y 2002 en México, citando que “Hollywood seems to have prescribed at least part of the recipe for success that followed in films such as *Sexo, pudor y lágrimas*, *Amores perros*, and *Y tu mamá también*. These works court a young audience through rapid pacing, stylish clothing, contemporary settings, naturalistic gore, pop scoring, wariness of solemn statement, and occasional willingness to experiment without overtaxing the spectator's interpretative energies” (98). *Japón*, aunque se produjo dentro del período de tiempo exacto destacado por Hind a finales del siglo XX y los principios del siglo XXI, ejemplifica la antítesis exacta de las razones por las que estas películas mexicanas llamaron la atención de una audiencia internacional y experimentaron el éxito. Ni particularmente emocionante ni entretenida por la misma definición, Reygadas crea una película que se basa casi por completo en la energía interpretativa del espectador.

El TLCAN trajo un gran nivel de prosperidad económica a México y su impacto en la producción cinematográfica implica dos cosas según Hind: “a new colonization [occurring] through United States’ influence,” y una oportunidad para mostrar “a tightly knit Mexican national family and community...as a sign of independent national identity” (108). *Japón* no está controlado por la influencia colonizadora de los Estados Unidos en la medida de sus

contrapartes, ni la película intenta retratar el arquetipo de la familia tradicional mexicana o transmitir símbolos de una identidad nacional independiente. Sin embargo, la casa productora que produjo *Japón*, Mantarraya Producciones, es mexicana, mientras que compañías como 20th Century Fox y Z Productions produjeron las películas dirigidas por Cuarón, Iñárritu, y Serrato. Las empresas de producción y distribución más pequeñas de *Japón*, además de su minúsculo presupuesto operativo de \$150,000 USD en comparación con los presupuestos multimillonarios de las otras películas, demuestran que las vías de producción entre estas películas difieren significativamente (“Japón”).

Si bien *Japón* carecía de la compañía de producción, la distribución, y el presupuesto que tenían *Y Tu Mamá También*, *Amores Perros*, y *Sexo, pudor, y lágrimas*, logró el reconocimiento internacional y recibió premios al mismo nivel que estas películas. *Japón* recibió honores de festivales como Cannes, Bratislava, Edimburgo, Río de Janeiro, São Paulo, Salónica, Estocolmo, La Habana, Tromsø y Buenos Aires, y el de Guadalajara (“Japón”). Las películas mexicanas aclamadas producidas durante este período llegaron a audiencias más allá de la frontera mexicana en una magnitud nunca antes visto, sin embargo, el impacto que *Japón* tuvo a escala global muestra claramente que la película ofreció una perspectiva que resonó con una audiencia internacional, en comparación con las otras películas que tenían los recursos, medios de distribución, y entretenimiento para lograr un nivel similar de impacto internacional.

*Japón* recibió atención y elogios internacionales, no por una extensa campaña de producción y distribución de compañías de producción internacionales con altos ingresos, sino más bien por la sustancia, los temas, y la cinematografía de la película que resonaron con audiencias diversas en todo el mundo. Un factor clave que distingue a *Japón* de las otras películas del mismo período, además de los métodos de producción y distribución, es la ausencia

de una identidad nacional mexicana distinta. Un denominador común en las películas de Iñárritu, Cuarón, y Serrato es su representación de la Ciudad de México y la sociedad mexicana a principios del siglo XXI que abordan problemas sistémicos y males sociales que impregnaron la sociedad mexicana durante el período de tiempo. Lo que hace que estas tres películas sean “mexicanas” es la promoción de la película de una imagen e idea social, política y cultural específica de México. En cambio, *Japón* está marcado por una ausencia total de estos referentes ‘mexicanos,’ y por lo tanto no promueven los intereses mexicanos de la misma manera que lo hacen las otras películas. Entonces, ¿qué hace de *Japón* una película mexicana? La película tiene lugar en Hidalgo y fue creada por un director mexicano, que es el aspecto principal, y quizás el único, que hace que la película sea reconociblemente mexicana.

El desacuerdo entre la definición de lo mexicano entre *Japón* y las otras películas sugiere que la mexicanidad, o la calidad, representación y significado de ser mexicano, según las películas difiere. La representación de la mexicanidad en *Japón* no está anclada a una identidad o experiencia social, política, o cultural mexicana subyacente. La falta de antecedentes sobre el hombre sin nombre en *Japón* hace que el concepto de mexicanidad sea mucho más fluido y permite al espectador definir o contemplar el término por sí mismo. En lugar de confiar en la identidad como un principio central para comprender a un personaje, se nos anima a observar principalmente cómo interactúan con el mundo que los rodea. Reygadas centra su narrativa en un hombre de mediana edad que desarrolla sentimientos sexuales por una anciana indígena, una historia inusual e inesperada que tiene poco o nada que ver con la identidad ni el entorno mexicano.

El ritmo lento de *Japón* compite con la emoción del ritmo rápido de películas como *Amores perros*, *Y tu mamá también*, y *Sexo, pudor y lágrimas*. La naturaleza existencial de

*Japón* pide la contemplación por parte del espectador, mientras que las otras películas alimentan una narrativa que cobra relevancia inmediata y responde a las circunstancias sociopolíticas del período. En esencia, *Japón* y las otras películas no están de acuerdo sobre lo que hace que la película sea mexicana y, más importante, en cómo se presenta la mexicanidad ante una audiencia mexicana y una audiencia internacional. Estas razones demuestran que *Japón* ofrece algo diferente al resto de las películas. Y, si no hay referentes nacionales y/o símbolos de la nación, ¿a qué nivel se debe interpretar y analizar la película? Argumento que lo que distingue a *Japón* de las otras películas es una experiencia afectiva que prioriza cómo se hace sentir la película sobre lo que puede interpretarse sobre la trama. Esta experiencia afectiva, a su vez, es cómo pretende Reygadas que interpretemos *Japón*, y se convierte en el modo transnacional de la película. Al emplear varias manifestaciones afectivas como elemento universal de la experiencia cinematográfica por encima de la identidad, la política, o el lenguaje, la película trasciende las fronteras estéticas y llega al público de una manera más profunda y significativa. Tarkovsky dijo una vez en una entrevista: “All art, of course, is intellectual, but for me, all the arts, and cinema even more so, must above all be emotional and act upon the heart” (1962). Reygadas captura la afirmación de Tarkovsky en *Japón*.

En este capítulo, examinaré la teoría del afecto y la usaré como marco para entender cómo Reygadas hace que *Japón* sea legible a través de las fronteras, o transnacionalmente. A través de estos análisis, busco comprender mejor la metodología para crear una película transnacional que no dependa de los modos de producción y distribución como medio para llegar a audiencias globales. Sostengo que la primera película de Reygadas sumerge al espectador en una experiencia afectiva que tiene sus raíces en tres de los temas fundamentales y universales de



la humanidad: la vida, la muerte, y el deseo. Analizaré cómo se producen las diferentes experiencias afectivas de esas escenas y cómo hablan a audiencias globales.

## **II. Conectando la teoría del afecto con lo transnacional**

Despojado casi por completo de referentes e identificadores mexicanos, *Japón* merece una lente analítica adecuada para la naturaleza experimental de la película. Los académicos Noel Carroll y David Bordwell en su libro *Post Theory: Reconstructing Film Studies* (1996) exploran las posibilidades y limitaciones de un enfoque cognitivo hacia el cine de vanguardia:

The Hollywood cinema cuts with the grain of perception and cognition, playing into the spectator's perceptual and cognitive inclinations and habits. But the avant-garde cuts against this grain, challenging and resisting those same inclinations and habits. Commercial narrative films implicitly address the kind of rational viewer posited by cognitive theory, but the avant-garde cinema seems to call for some other kind of viewing, and a cognitive explanation of this kind of viewing would be perverse (108).

Bordwell y Carroll tienen como objetivo desafiar las prácticas predominantes de la erudición cinematográfica, argumentando a favor de la audiencia del cine de vanguardia como una entidad propia. Argumento que debido a que *Japón* no puede entenderse bien como un producto político, social, o cultural de México y subestima la historia y el trasfondo narrativo, se entiende mejor en función de cómo nos hace sentir la película, también conocido como el afecto— el proceso perceptivo competitivo de cognición.

Silvan Tomkins, en su libro *Affect Imagery Consciousness* (1962), usa el concepto de afecto para referirse a la “biological portion of emotion,” definida como los “hard-wired, preprogrammed...mechanisms that exist in each of us” (49). En los estudios cinematográficos, la teoría del afecto se refiere a los sentimientos inconscientes y más innatos que provoca una película. Un punto de entrada en comprender el afecto es comprender la diferencia entre afecto y

emoción. Para Brian Massumi, “affect is primary, non-conscious, asubjective or presubjective, asignifying, unqualified and intensive; while emotion is derivative, conscious, qualified and meaningful, a ‘content’ that can be attributed to an already-constituted subject” (23). Según Massumi, el afecto presupone cognición y está separado de contextos o identificadores particulares, tal como pretende hacer Reygadas en *Japón*. Me baso en la teoría del afecto en mi análisis por esta razón y porque es la raíz de la interpretación del significado de la película.

La publicación de Vinodh Venkatesh y María del Carmen Caña Jiménez centrada en el cine latinoamericano contemporáneo hace un eco del llamado del trabajo de Brinkema a alejarse de un análisis superficial de la emoción. De acuerdo con la distinción afecto-emoción de Massumi, los críticos de cine afirman que la emoción depende de las condiciones de su contexto y permanece en la misma posición en la que surgió. El afecto, por otro lado, puede moverse más fácilmente a través del espacio, el tiempo, y el contexto y toma forma de una manera que no depende necesariamente de la experiencia o antecedentes previos, lo que le permite ser un punto de conexión de la experiencia que no se basa en la identificación con la experiencia. Usando el trabajo de Tomkins, Massumi, Brinkema, y Venkatesh y Caña Jiménez sobre la teoría del afecto como base para el análisis del afecto en *Japón* y sus películas posteriores, me centraré en la forma, estética, y efectos del afecto en *Japón* y el uso de la teoría del afecto como la herramienta principal analítica para considerar las experiencias humanas universales de vida, muerte, y deseo, que en *Japón* trascienden las políticas, sociales, y culturales. *Japón* intenta imponer una visión, presentar un ángulo, y crear un espacio donde la película resiste a la representación y supera el significado en la práctica tradicional de desempacar el significado de una obra.

¿Qué significa exactamente el cine transnacional? Existe un debate en curso en términos de qué hace que una película sea transnacional. El amplio alcance de los temas relacionados con

el cine transnacional ha suscitado algunas críticas a su definición, como señala Mette Hjort, “... to date the discourse of cinematic transnationalism has been characterized less by competing theories and approaches than by a tendency to use the term ‘transnational’ as a largely self-evident qualifier requiring only minimal conceptual clarification” (12-13). Hay varias definiciones en desarrollo del cine transnacional que lo hacen más digerible y comprensible, pero el concepto sigue siendo ambiguo. Hjort acuña siete modos de producción cinematográfica transnacional: “cosmopolitan; affinitive; epiphanic; globalizing; milieu-building; opportunistic; and experimental” (20). Steven Vertovec entiende las formas de transnacionalismo como: “a type of consciousness; a site of political engagement; an avenue of capital; a (re)construction of ‘place’ or locality; social morphology; and a mode of cultural reproduction” (Vertovec 4). En respuesta al volumen y las inconsistencias de sus usos y definiciones, Zhang Yingjin argumenta que el término es obsoleto, citando que si el concepto simplemente apunta al cine como un medio que tiene la capacidad de trascender idiomas, culturas, y naciones, es “already subsumed by comparative film studies” y por lo tanto falta “any value within academia” (37). Si bien hay muchas definiciones y teorizaciones del cine transnacional que contribuyen a su calidad elusiva, eso no significa que no tenga valor examinar las vías y métodos que toma una película para ser considerada transnacional. El propósito de mi exploración no es llegar a una definición única de cine transnacional, sino más bien establecer que existe una definición que caracteriza la transnacionalidad de *Japón* que es única de la transnacionalidad de otras películas producidas durante el Nuevo Cine Mexicano, y se puede extraer del trabajo de Hjort y Vertovec.

Pensando en los diferentes modos en los que una película alcanza su estatus transnacional en el contexto del Nuevo Cine Mexicano, *Amores perros*, *Y tu mamá también* y *Sexo, pudor y lágrimas* encajan con la visión de Vertovec del transnacionalismo como “an avenue of capital.”

Bajo estos estándares, no hay duda de que las películas de Iñárritu, Cuarón, y Serrano pueden considerarse transnacionales. Pero, ¿son las películas víctimas de la crítica del cine transnacional? Jigna Desai señala, “the films most likely to circulate transnationally are those that are more ‘Western-friendly’ and have adopted familiar genres, narratives, or themes often done to fulfill the desire for tasty, easily swallowed...global-cultural morsels craved by audiences” (86). Las tres películas se suscriben al modelo de éxito de taquilla de Hollywood, con la garantía de ofrecer entretenimiento de ritmo rápido además de sexo. Al hacerlo, Desai argumenta que refuerza el bastión de Hollywood y perpetúa la hegemonía eurocéntrica en el cine. La pregunta entonces pasa de si una película es transnacional, a cuáles son sus implicaciones en un contexto global y cómo el método de la transnacionalidad juega un papel en esto.

El título de la película ya sugiere el multinacionalismo de la película, donde la película se llama *Japón*, pero la película está ambientada en una zona rural de Hidalgo y no hay reconocimientos explícitos o alusiones a Japón o su cultura a lo largo de la película. Aunque Reygadas nunca ha confirmado el significado del título, tal vez el título sea un guiño al apodo de Japón, “la tierra del sol naciente,” donde el país es uno de los primeros lugares del mundo en ver el amanecer todos los días, simbolizando un lugar de renovación, al igual que la experiencia del hombre en *Japón*. Aparte del título, sostengo que la película de Reygadas refleja el modo “experimental” de producción cinematográfica transnacional de Hjort y la visión de Vertovec de una “(re)construction of 'place' or locality” como un modo de transnacionalidad. *Japón* fue filmada en Ayacatzinta en el estado de Hidalgo que tiene menos de 170 habitantes, y la película está compuesta por no actores y lugareños del pueblo, una práctica común de Reygadas (de Luca). Estas peculiaridades y novedades en la producción cinematográfica permiten su desapego

a cualquier significante, identidad, o experiencia que resonará más con una audiencia nacional que con otra, lo que refleja la idea de Vertovec de reconstruir el concepto de ‘lugar.’ Shaw escribe en su análisis de *Japón*: “Despite the setting and the villagers who play versions of themselves, *Japón* is not aiming to be ethnographic: ‘the people’ are not the subject of this film; they are rather part of the landscape, and make up the artistic tableau onto which is projected as a subjective, universalist take on humanity. It is significant, in this regard, that the protagonist has no name, and no back story is provided” (Shaw 127). Si las identidades de las personas de la película no son el tema principal de la película, ¿qué hace que *Japón* sea legible más allá de las fronteras nacionales? La respuesta se encuentra a través de las manifestaciones afectivas de experiencias humanas universales y fundamentales que también desafían nuestras expectativas de lo que vemos en la pantalla. Al alejarse de cualquier lealtad o representación distinta de una región en particular, Reygadas puede llegar a todas las audiencias al enfocarse en cómo la película hace que la audiencia se sienta de una manera que no alimenta el “desire for tasty, easily swallowed, global-cultural morsels” como lo hacen las otras películas. Al hacerlo, Reygadas evade géneros, narrativas, o temas familiares y amigables con el Occidente que se prestan a la perpetuación del eurocentrismo hegemónico en el cine.

Aunque el trabajo de Reygadas está influenciado por directores europeos como Tarkovsky, su cine trasciende los orígenes nacionales de estas prácticas y, en cambio, las emplea para crear una estética que habla a todos los públicos. El propósito de Reygadas de crear una película accesible y legible que priorice el afecto sobre su significado comprensible es que resuene más profundamente en la audiencia. Una vez dijo en una entrevista: “My film exists in the landscape of cold cinema [...]. You are used to hot cinema, American film, which relies on audience identification, and fabricated emotional moments. These films you are meant to forget

once you leave the theater. I want my film's images and its characters to stay with you beyond the movie theater. And the film to be better every time you see it" (Menéndez 2005). Reygadas abandona la identificación del público y, al hacerlo, provoca la forma de emoción más pura y subconsciente. Su película alcanza un estatus transnacional al abordar temas universales a través del afecto en lugar de la identidad y arrojar luz sobre los aspectos subrepresentados de la experiencia humana.

*Japón* no intenta reproducir o priorizar una experiencia de una región, clase, o individuo en particular, sino que busca llegar al público abordando los aspectos más universales de la experiencia humana de la vida, la muerte y el deseo, pero más específicamente, sus experiencias subrepresentadas como la sexualidad en la vejez, las crisis existenciales, y la aceptación de la muerte. Con lo local despojado de cualquier identificador simbólico, uno puede encontrar significado en la película en el nivel local a través del entorno físico del hombre, así como en el nivel global anclado por las ideas universalmente legibles producidas por la película. La siguiente sección tiene como objetivo identificar las manifestaciones afectivas de la película que meditan sobre la vida, el deseo, y la muerte, y examinar cómo hacen que Japón sea transnacional.

### **III. Momentos de vida, deseo, y muerte**

#### *El pintor observando el camino de la vida ante él (34:45–40:30)*

Esta escena es la primera señal en la película que muestra la determinación debilitada del hombre de suicidarse. El hombre muestra signos de transformación frente al paisaje circundante y sus interacciones dentro de él. Este momento es notable porque marca el primer punto de inflexión e introduce la música como un medio para mejorar la percepción de la trama y la experiencia. La escena comienza con una toma larga de la naturaleza mientras la cámara se

enfoca en el hombre, observando y captando su entorno. Corta a un primer plano del hombre pintando con el color rojo sobre un fondo negro. La cámara hace una panorámica y revela la totalidad de la pintura, que es una criatura oscura que se parece a un humano con sangre en la cara (Figura 1). En la siguiente toma, el hombre está rodeado de niños pequeños que muestran curiosidad por él, su bastón, y sus pinturas. Un niño le pide repetidamente su pintura y él se la da. En la siguiente toma, la música orquestal proveniente de los audífonos del hombre se apodera del audio de la escena, mientras observa a decenas de niños pasar junto a él durante varios minutos. Mientras los niños pasan, saludan al hombre con un “hola” o “buenos días, señor” y la cámara cambia entre los niños que pasan junto a él y el hombre que los observa mientras escuchan la sinfonía (Figuras 2 & 3). Los niños que pasan por delante parecen cada vez mayores. Las miradas de los rostros inocentes y la curiosidad se desvanecen a medida que los niños en la fila envejecen gradualmente a medida que pasan. Los adolescentes al final ya no saludan al hombre cuando pasan a su lado con miradas presumidas en el rostro y cigarrillos en la boca (Figura 4). La cámara se mueve lentamente en dirección a los niños y adolescentes y, finalmente, una pareja de ancianos pasa junto al hombre y lo saluda con un “buenos días.” La escena termina con la cámara siguiendo a la pareja mientras se alejan del hombre.

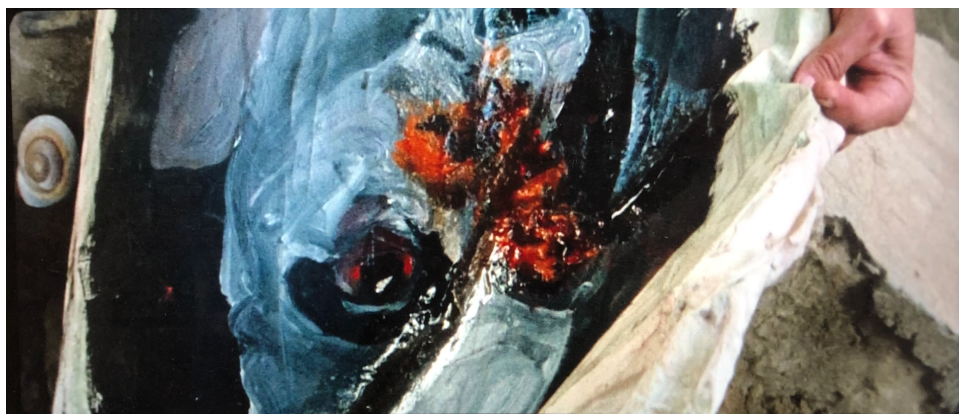


Figura 1. La pintura del demonio



Figura 2. El hombre escuchando la música



Figura 3. Los niños caminando



Figura 4. Los adolescentes caminando





Figura 5. Los ancianos caminando

Esta escena es una parte notable de *Japón* porque, por un lado, el hombre es capaz de ubicarse en un vacío existencial que ha estado sintiendo como persona de mediana edad, y además, la experiencia afectiva aquí está impulsada por la música. La escena comienza con una imagen de la pintura del hombre, que contrasta y contradice marcadamente la belleza y tranquilidad de su entorno. La pintura del hombre de una criatura oscura y desfigurada que contrasta con su entorno hermoso y tranquilo simboliza su estado mental y representa los demonios con los que ha estado luchando y que están impulsando sus pensamientos suicidas. El júbilo y la ansiedad de los niños que rodean al hombre en la siguiente toma añaden una capa adicional de contraste a la oscuridad que representa su arte, y el niño que recibe con entusiasmo la pintura de él simboliza una carga que finalmente ha sido levantada del hombre. La siguiente toma de los niños, que lentamente van avanzando en edad a medida que pasan, y la pareja de ancianos al final pueden simbolizar físicamente el “camino de la vida” que el hombre ve ante él. La inocencia y el fervor por la vida que tienen los niños es edificante, pero luego es atenuado por los adolescentes que no dicen nada y pasan con aire presumido con cigarrillos colgando de la boca. La larga pausa que sigue entre los adolescentes que pasan y la pareja de ancianos denota un cierto vacío experimentado durante la mediana edad donde el hombre se encuentra actualmente.

Parece que la propia crisis existencial del hombre es una fuerza impulsora detrás de sus intentos de suicidio, sin embargo, esta escena se desarrolla una importante reconsideración y redirección del camino de su vida. La pareja al final que finalmente aparece y lo saluda con “buenos días” representa una vida de tranquilidad que el hombre aún no ha llegado a experimentar. La escena termina con el hombre mirándolos alejarse de él. Él ve a través de esta pareja y probablemente también a través de Ascen, que su propia aflicción puede ser una parte momentánea y transitoria de la vida para poder llegar a la siguiente etapa, donde estas personas se encuentran ahora.

El “camino de la vida” que el hombre ve frente a él es la función central de la escena, sin embargo, la música diegética es la fuente de la experiencia afectiva en la escena. Como todo sucede a su alrededor, el hombre usa audífonos y la sinfonía que está escuchando domina el sonido de toda la escena. La música tiene la capacidad de evocar poderosas respuestas emocionales y la elección del género de la ópera es significativa. David Poutney escribe, “Since music is essentially an abstract language, it cannot be a tool for explicit political or even emotional ideas, but it does express emotional and imaginative truths that lie behind material realities” (Tilden 2014). La sinfonía que escucha el hombre es la Sinfonía no. 15 de Dmitri Shostakovich, que fue su última antes de morir. Al escuchar al compositor tocar su canción, la escritora soviética Marietta Shaginyan le dijo a Shostakovich, “You must not say... that you are not well. You are well, because you have made us happy” (Glikman 185). Otro compositor ruso, Tikhon Khrennikov, elogió la sinfonía como una de las de Shostakovich “most profound,” agregando que era “full of optimism [and] belief in man's inexhaustible strength” (Fay 272). Los comentarios de Shaginyan y Khrennikov muestran el poder y la profundidad que tiene la sinfonía de Shostakovich y su alcance a las audiencias para hacer “feliz” a su audiencia y mostrar “la fuerza inagotable del hombre,” que son las dos cualidades que le hacen más falta al hombre en su

vida y que ahora lo están guiando a salir de su intento de suicidio. El uso del trabajo de Shostakovich también es digno de mención porque la propia carrera de Shostakovich se definió por denuncias seguidas de devoluciones del favor público, así como por su interés vocal en la cultura judía y su oposición a las campañas antisemitas de Stalin de la posguerra (Wilson 268). La vida de Shostakovich se caracteriza por la resiliencia ante la adversidad, así como por su percepción favorable de las identidades marginadas. Parece como si Reygadas hiciera un paralelo entre Shostakovich y el hombre de *Japón* en el sentido de que ambos demuestran resiliencia a través de las dificultades, además de un llamado a ciertas identidades marginadas: la comunidad judía para Shostakovich y una anciana para el hombre. Tener la música sonando desde los audífonos del hombre y desde una fuente diegética en esta escena fue clave porque no solo escuchamos este viaje que el hombre está experimentando, sino que lo escuchamos y experimentamos la escena de personas que pasan caminando por la experiencia auditiva del hombre mismo.

La manifestación afectiva en esta escena está guiada por la música que suena a través de los audífonos del hombre mientras contempla su propia vida en el contexto de su nuevo entorno natural. Según Tarkovsky, “with the use of music the director can direct the emotions of the audience in one direction or another, widening their field of perception of the visual image” (Çolak 12). La imagen de los niños, adolescentes, y ancianos significa el componente visual y cognitivo de la creciente voluntad de vivir del hombre, mientras que la sinfonía correspondiente amplía el “field of perception” dirigiendo los procesos emocionales que también contribuyen a la creciente voluntad de vivir del hombre. La imagen y el sonido trabajan juntos en esta escena para transmitir tanto la racionalidad cognitiva como el anhelo emocional de continuar con la vida, e indica que el hombre ha abandonado su misión suicida en esta comunidad rural.

Manohla Dargis escribe, “*Japón* fundamentally concerns a man who recovers his humanness by immersing himself in nature. The closer he comes to nature, the closer he comes to his own deeper self” (Dargis 2003). En este punto, sentimos la revitalización para la vida que el medio físico y su interacción en él suscita en el hombre. Haciéndonos eco una vez más de lo que dice Shaw sobre *Japón*, podemos interpretar a los niños, adolescentes y pareja como “the people [that] are part of the landscape [that] make up the artistic tableau onto which is projected as a subjective, universalist take on humanity” (127). Esta escena aborda la experiencia humana del existencialismo, y está enraizada en el entorno natural más que en la experiencia personal o el contexto que le daría un significado específico a su crisis existencial, como la carga financiera, los problemas maritales, o cambios grandes. Sin esta especificidad, Reygadas muestra que el cambio de perspectiva del hombre puede ser experimentado y descifrado para todos los públicos, independientemente del contexto, lo que hace que esta escena sea inteligible para diversas audiencias. Esta escena ejemplifica en última instancia la idea de Vertovec del cine transnacional como una reconstrucción de la localidad, donde la localidad aquí no se considera fija o determinada, sino que es parte de la experiencia subjetiva del hombre.

A medida que el hombre recupera su voluntad de vivir, *Japón* se enfoca en los crecientes sentimientos sexuales del hombre por Ascen, lo que también revigora el anhelo de vida del hombre. La manifestación afectiva de su cambio experimentado al observar el camino de la vida mientras escucha música difiere de la manifestación afectiva de su revitalización causado por la atracción sexual, que examina el siguiente análisis.

*El sueño del hombre: una fantasía de Ascen y una joven en la playa (52:05–54:20)*

Después de la escena anterior, la voluntad de vivir del hombre aumenta dramáticamente a medida que desarrolla sentimientos sexuales por Ascen mientras ella lo cuida y él disfruta de su

compañía. El sueño del hombre en esta escena solidifica sus sentimientos de atracción por ella y presagia su eventual acto sexual. Esta escena es notable porque nos hace pensar sobre cómo es el sexo y la sexualidad y para quién es, al presentarlo de una manera que provoca una reacción diferente en comparación con las escenas de sexo en otras películas.

La escena comienza con una toma del primer plano del pecho del hombre mientras está sentado en la cama, con su pistola apuntando al pecho. Mueve lentamente la punta de su arma por su piel, donde comienza a desvestirse con el arma. La siguiente toma es una toma de plano general del hombre completamente desnudo, masturbándose en su cama. Esta toma tiene una duración total de 20 segundos y luego la imagen se corta a una toma del techo del granero de Ascen, lo que indica que estamos viendo su punto de vista. La pantalla se vuelve negra y aparece una nueva escena de una mujer joven en una playa. La mujer, que es blanca, lleva un biquini y es delgada, está inicialmente lejos, y avanza lentamente directamente hacia la cámara donde finalmente se detiene y rompe la cuarta pared y mira a la lente de la cámara (Figura 6). Manteniendo el contacto visual con la cámara, ella y la cámara se mueven hacia Ascen y ella se inclina para besarla. La mujer se detiene por un momento y Ascen se inclina más hacia ella (Figura 7). La escena corta abruptamente a la mañana siguiente con una toma del hombre envolviendo su arma en una tela mientras hace café y se sienta afuera.

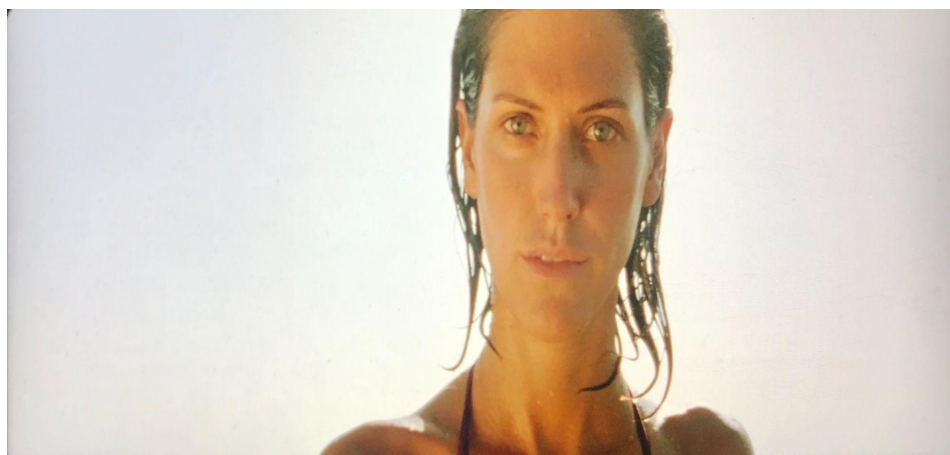


Figura 6. Primer plano de la mujer joven, mirando a la cámara



Figura 7. La mujer joven y Ascen besándose en la playa

La escena del sueño del hombre se destaca porque, por un lado, establece las bases para el sexo entre él y Ascen más adelante en la película, y también, tiene lugar en una playa remota y vibrante que contrasta los colores más apagados y sobrios del granero de Ascen en el que se está quedando. Es casi silenciosa, a excepción de los sonidos débiles del mar de fondo que contrasta con los sonidos de los grillos, los pájaros, y el viento que siempre están presentes en el resto del film, incluso en los momentos sin diálogo. El contraste visual entre la mujer besando a Ascen es una imagen atípica en la pantalla grande, además de una toma prolongada y sin cortes de un hombre masturbándose. Respondiendo a la súplica de Brinkema de mirar más profundamente que la forma en que la escena se hizo sentir, la conmoción que puede surgir al ver a un hombre

masturbarse no es necesariamente el punto focal o la conclusión principal de esta secuencia. Mejor aún, la toma prolongada del hombre y la conmoción que coincide sirve como un punto de entrada para comprender los sentimientos en desarrollo del hombre por Ascen, así como una forma de atenuar los sentimientos de repulsión o vacilación al ver a una mujer joven y una anciana besando. Reygadas desafía las representaciones dominantes de las ancianas como excedentes, asexuales, indeseables o “invisibles,” en palabras de Jeanette King, quien escribe sobre la marginación de las mujeres mayores en una sociedad cada vez más orientada a la juventud. King sugiere que la edad, como el género, es una categoría construida socialmente que puede ser subvertida y comprometida desde una “oppositional perspective” (King 172). En esta escena, la joven se presenta primero como un objeto de una mirada masculina con un plano general de su cuerpo en un bikini, sin embargo, al caminar hacia la cámara y mirarla (en lugar de que la cámara se mueva hacia ella) la hace pasar efectivamente de objeto a sujeto. La mujer es ahora el sujeto que emplea una perspectiva de oposición, ya que ella ve a Ascen como un ser deseable en la toma, reflejando los propios sentimientos sexuales del hombre hacia Ascen. Cuando Ascen inicia el beso, demuestra su propia agencia sobre su sexualidad. King sostiene que los discursos sobre el envejecimiento están “culturally determined” y frecuentemente ponen en conflicto a las mujeres jóvenes y ancianas, pero esta escena desafía directamente la propagación de esta tensión (74). En realidad, lo que hace esta escena es cerrar la brecha generacional que pone a las mujeres jóvenes y mayores en conflicto de la misma manera que Jeanette King argumenta que lo hace Toni Morrison en *Beloved* y Doris Lessing en *The Diary of a Good Neighbor*. King ofrece que Morrison y Lessing proponen un cambio de “conceptions of identity as difference from others to conceptions that stress identity with others,” produciendo así un modelo que es intergeneracional, incorporando las generaciones anteriores y presentes (King 99).

Reygadas posiciona a las dos mujeres poseyendo las mismas cualidades, como mujeres que son seres sexuales y sujetos de deseo. A través de esta escena onírica, Reygadas retrata a una joven en bikini como un sujeto que ve a una anciana como un objeto de deseo que también es ella misma un ser sexual.

La respuesta más visceral y carnal a esta secuencia es la toma del hombre masturbándose, sin embargo, esta imagen no es la que resuena de una manera profunda. El papel del afecto aquí es comprender más íntimamente los deseos sexuales en desarrollo del hombre por Ascen y normalizar la imagen de una joven y una anciana besándose. A través de esta escena, Reygadas desafía las representaciones de mujeres jóvenes como objetos de la mirada masculina y las representaciones de mujeres mayores como figuras no deseadas que a menudo se perpetúan en la pantalla, y en cambio habilita los aspectos marginados de estas figuras.

Un aspecto de la humanidad es enfrentarse a lo desconocido y lo extranjero. A través del concepto de deseo, y específicamente del deseo sexual, Reygadas proporciona las estructuras para desarrollar la empatía hacia lo desconocido y lo extranjero al desafiar las lentes del cine que satisfacen las expectativas de qué es el sexo y cómo se ve en la pantalla. Ver a un hombre masturbarse al sueño de una mujer más joven y Ascen besarla que retrata a ella, una anciana, como objeto de deseo produce una imagen atípica de la sexualidad, especialmente si se compara con las escenas de sexo de aspecto pornográfico que aparecen en *Y tú mamá también*, *Amores perros*, y *Sexo, pudor y lágrimas*. La naturaleza mecánica del eventual acto sexual entre el hombre y Ascen, con su llanto catártico al final, sigue a una producción atípica de sexo cuyo afecto no se basa en su sumisión a la mirada masculina o que transmite atracción física o atrae al público, sino que muestra la carnalidad del sexo. No esperamos que el mundo natural y el deseo sexual de un hombre por una anciana revitalizan la voluntad de vivir de un hombre. Sin embargo,



la falta de trasfondo y contexto en *Japón* nos permite aceptar la situación que se nos presenta porque la película está despojada de ideas, prejuicios o apegos locales, provinciales, o nacionales que brindan la base para el juicio y la comparación. Por lo tanto, la representación del deseo y el sexo de Reygadas revela “above all a carnal dimension of the things of the world.” (Velazco 2011). Este aspecto de la película desafía directamente las representaciones estereotipadas de las mujeres mayores, el sexo, y la sexualidad y proporciona las estructuras para desarrollar la empatía por lo que es nuevo e inesperado. Un análisis afectivo de esta escena revela cómo las exhibiciones subrepresentadas de sexo y sexualidad pueden desafiar nuestras ideas de para quién es el sexo y cómo es, especialmente mientras que muchas películas perpetúan la imagen dominante de que la sexualidad está reservada para los jóvenes y que el sexo ocurre entre un hombre y una mujer, es como pornografía, y es atractivo de ver.

*El descenso de Ascen de la montaña a su muerte (2:05:30– 2:11:05)*

En este punto de la película, el hombre no solo tiene sentimientos sexuales por Ascen, sino que también demuestra que se preocupa por su sustento. Él intenta luchar contra el sobrino de Ascen en su nombre cuando anuncia sus planes para tomar las piedras de su granero. Ascen expresa que no quiere que él se involucre y que no hará nada para detener a su sobrino. El día que su sobrino y sus trabajadores vienen a llevarse las piedras, Ascen decide montar en el camión que lleva las piedras junto con su sobrino y sus trabajadores montaña abajo, donde tienen un accidente fatal que la cámara no muestra. Esta escena final que muestra las secuelas del accidente es notable porque nos hace contemplar la muerte en lugar de hacernos sentir el dolor del hombre.

La escena final de *Japón* es una toma continua de seis minutos de las secuelas del accidente que involucra al camión que transportaba las piedras del granero de Ascen. La cámara portátil avanza lentamente sobre las vías del tren y captura la escena desde muchos ángulos, cambiando entre primeros planos de los cadáveres y planos generales de las montañas de fondo (Figuras 8 & 9). En el último minuto de la película, la cámara se acerca y se enfoca únicamente en las vías del tren a medida que la velocidad de la cámara aumenta gradualmente, y luego disminuye lentamente hacia el final cuando la cámara se congela sobre el cadáver de Ascen en medio de las vías, cubierta de sangre y solo reconocible por la chaqueta del hombre que ella está llevando.

Desde el comienzo de la escena cuando vemos los restos y los cadáveres, ya sabemos que Ascen está muerta. Reygadas reconoce que la muerte es la última experiencia humana y en lugar de fijarse en el hecho del accidente y la muerte de Ascen, contempla la muerte misma en los momentos finales de Japón. La escena del accidente tiene una duración de seis minutos y, si bien esta duración genera suspenso para lo inevitable, también da paso a pensar en las circunstancias que rodean la escena. Durante la escena, la cámara no solo enfoca los escombros del accidente y los cadáveres, sino que también se toma el tiempo para enfocar las montañas en el fondo entre esas tomas. Si bien la cámara generalmente avanza hacia adelante en las vías del tren, también se mueve de lado a lado y atrás para mostrar estas tomas. La imprevisibilidad y la aleatoriedad del movimiento de la cámara a lo largo de esta escena interrumpe el enfoque principal de esta escena, que es la muerte de Ascen. Gran parte del trabajo de cámara de Reygadas en sus películas puede verse como arbitrario, pero cada escena, toma, ángulo, duración, y encuadre tiene un propósito y se planifica cuidadosamente antes de que la cámara esté encendida, como hacen todas las películas (Figura 10). Entonces nos preguntamos por qué se fija “al azar” en el

entorno circundante en esta escena y qué efecto tiene esto, así como la larga duración de la escena. El tiempo de cámara igual otorgado al accidente y la naturaleza que lo rodea yuxtapone fuertemente el caos de los restos con la belleza del entorno natural, similar a la forma en que la pintura oscura del hombre anterior contrasta fuertemente con la naturaleza que lo rodea. El propósito de la escena final es no solo mostrar la muerte de Ascen sino también contemplar su muerte, y utilizando estas técnicas, Reygadas crea este aire meditativo que no prioriza representar el caos y la devastación de la situación más que la naturaleza circundante.



Figura 8. Las montañas



Figura 9. Los restos del camión

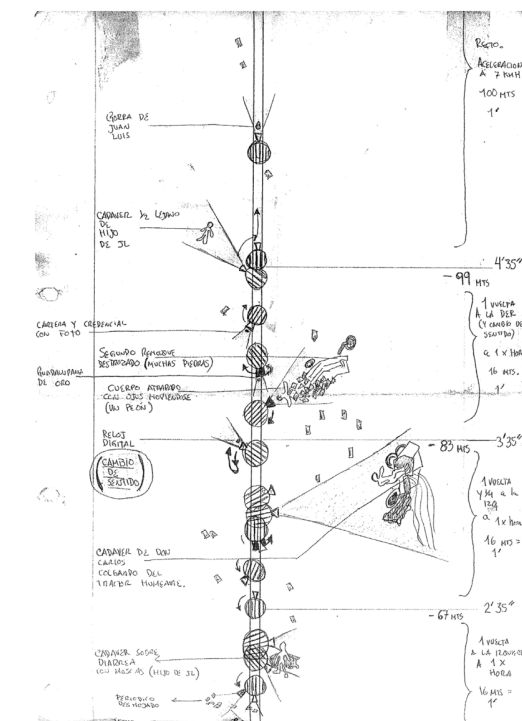


Figura 10. Una parte del guión gráfico para la escena final (tomada de Di Stefano)

La música nos permitió comprender la escena anterior con el hombre, su pintura, y los niños que pasaban junto a él, y de manera similar, la música también puede servir como un punto de entrada para comprender mejor esta escena. La canción no-diegética que acompaña esta escena final y concluye la película es *Cantus in Memoriam Benjamin Britten* compuesta por el compositor estonio Arvo Pärt, quien escribió esto como una elegía a Britten, un compositor británico a quien admiraba mucho dijo: “Why did the date of Benjamin Britten's death... touch such a chord in me? During this time I was obviously at the point where I could recognise the magnitude of such a loss. Inexplicable feelings of guilt, more than that even, arose in me. I had just discovered Britten for myself. Just before his death I began to appreciate the unusual purity of his music” (Pärt & Kremer 24). La pureza del compositor se refiere a una categoría de compositores musicales de finales del siglo XX de los que Pärt formó parte llamado

minimalismo sagrado, que son composiciones definidas por su “minimalistic compositional aesthetic and distinctly religious or mystical subject focus” (Bouteneff 57). Lo religioso y lo místico son puntos focales que rodean la muerte de Ascen. El hombre que viaja fuera de la ciudad para suicidarse descubre Ascen por sí mismo, comienza a apreciar su "unusual purity" y se sintió abrumado por sentimientos de pérdida y culpa ante la noticia de la muerte de Ascen. Estos sentimientos de pérdida y culpa son las emociones predominantes y conspicuas que suscita esta escena final debido a la reacción humana natural de perder a alguien, sin embargo, la cinematografía de Reygadas en la escena no se apoya en estas emociones. Ascen de alguna manera sabía que se acercaba su final y estaba preparada para su muerte mientras descendía de la montaña y el trabajo de cámara lento y contemplativo en la escena que ni sobreacentúa ni subestima la realidad del accidente y permite el tiempo de llegar a esta realización.

Al interpretar las circunstancias de la muerte de Ascen y la escena final como una meditación sobre la muerte, podemos mirar a Maraṇasati, una de las prácticas más antiguas de la tradición budista, que media la muerte específicamente. Las nueve contemplaciones de Atisha sobre la muerte incluyen, (1) la muerte es inevitable, y (7) en el momento de la muerte, nuestros recursos materiales no nos son útiles (Nyima). Ascen aceptó su destino inevitable cuando su sobrino tomó las piedras del granero que protegían su casa del fuerte viento y los elementos. Las circunstancias que rodearon el accidente encarnan las contemplaciones de Atisha— cuando llega la muerte, los materiales no tienen valor. Reflexionamos sobre los momentos finales de Ascen, brindando refrigerios y uniéndose a su sobrino y sus trabajadores, donde todavía muestra compasión y preocupación por ellos mientras le quitan su sustento. Ascen encarna un nivel de conciencia que recuerda las palabras de Asanga, una de las figuras espirituales más importantes del budismo, escritas en el Abhidharma-samuccaya: “What is concern? From taking its stand on

non-attachment (alobha), non-hatred (adveṣa), and non-deludedness (amoha) coupled with diligence (vīrya), it considers whatever is positive and protects the mind against things which cannot satisfy. Its function is to make complete and to realize all worldly and transworldly excellences” (Guenther 634-635). Ascen, incluso en sus momentos finales, manifestó estos principios que reconocen y luchan por las “worldly and transworldly excellences” frente a los aspectos feos pero universales de la humanidad como la avaricia. El afecto juega un papel importante aquí porque Reygadas crea una tensión entre la emoción humana natural que surge al enterarse de la muerte de un personaje importante y la cinematografía que la acompaña. En lugar de depender de la cinematografía para igualar el dolor que experimenta el hombre, utiliza las tomas de la naturaleza que lo acompañan para brindarle al espectador la oportunidad de pensar más profundamente sobre Ascen, su vida y su muerte. Brinkema escribe sobre el dolor en el cine, diciendo que “the image does not represent the form of grief for a spectator but is constituted as illumination by it” (77). La cinematografía en esta escena diferencia los sentimientos de dolor que siente el hombre hacia lo que se proyecta, y las reflexiones del espectador hacia lo que se proyecta. Al final de *Japón*, Reygadas nos deja, no necesariamente viendo a Ascen como alguien que todos deberíamos esforzarnos por ser, sino como alguien que poseía las cualidades que eran capaces de cambiar la trayectoria de la vida del hombre y como alguien que encarna las ‘potencialidades’ de la condición humana que la teoría del afecto busca ilustrar.

La escena final de la muerte de Ascen produce una manifestación afectiva a través de sus prácticas cinematográficas lentas, que reconsideran nuestra interacción con la imagen cinematográfica y se convierten en un “vehicle for introspection, reflection, and thinking” (De Luca, Barradas Jorge 16). Reygadas nos invita a contemplar la muerte, la garantía última de la experiencia humana. Como comentario final en *Japón*, muestra que las acciones egoístas de su

sobrino causaron la muerte de Ascen, quien, como transmite Reygadas en esta escena, encarna la pureza, el no odio, y la mundanalidad, rasgos que promueven una cosmovisión global y colectivista. Un análisis afectivo de esta escena final demuestra que el duelo o conmoción no necesariamente tiene que ser un comienzo o una reacción intencional a un trágico accidente que involucra a un personaje central. El análisis de la escena anterior demuestra que Reygadas es capaz de redirigir el sexo para mostrar un lente alternativo, y esta escena final muestra que también redirige la muerte y controla la manifestación afectiva de la escena creando una atmósfera contemplativa para comunicar a su audiencia. Al mostrar las consecuencias de las acciones insulares y egoístas, Reygadas por último promueve un mensaje de una cosmovisión más considerada que todas las audiencias pueden reconocer y simpatizar.

#### **IV. Conclusión**

Este capítulo presenta a Carlos Reygadas y lo sitúa en el Nuevo Cine Mexicano, un período de “renacimiento” en la historia del cine mexicano a principios del siglo XXI que produjo películas de mayor calidad que generaron reconocimiento internacional. Reygadas se hizo conocido como un cineasta independiente, o el "lone ranger" con su ópera prima *Japón* en comparación con directores como Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón y Antonio Serrano, cuyas películas se caracterizan por sus tramas entretenidas, comentarios sociales, y éxitos de taquilla. *Japón* no podría estar más lejos de *Amores Perros*, *Y Tú Mama También* y *Sexo, Pudor, Y Lágrimas* en cuanto a su cinematografía, ritmo, y propósito, pero recibió el mismo calibre de premios que las películas dirigidas por los otros directores. Reygadas inició un cambio de paradigma en la historia del cine mexicano, cuestionando qué es el cine mexicano, cómo se ve, y para quién es. *Japón* se aleja notablemente de los identificadores mexicanos que

son un rasgo central en otras películas de la época, cuestionando cómo se puede interpretar una película si la despoja de identificadores, símbolos, o experiencias nacionales. Sin estos elementos, me pregunté cómo, entonces, deberían analizarse las películas si no están destinadas a tener significado político o cultural. Luego identifiqué cómo debería interpretarse *Japón* como una experiencia afectiva y analicé escenas específicas con manifestaciones e imágenes que hablan de la condición humana a través de la naturaleza, el existencialismo de la mediana edad, el deseo sexual de la vejez, y la aceptación de la muerte. En el primer análisis, exploré cómo el afecto juega un papel en el hombre, cuando inmerso en la naturaleza mirando a la gente y escuchando música, le ofrecía una perspectiva novedosa de la vida. Luego investigué cómo se usa el afecto como una herramienta para manipular la percepción de la audiencia de los sentimientos sexuales en desarrollo del hombre por Ascen que desafía nuestras nociones preconcebidas de sexo y sexualidad en la pantalla al mostrar imágenes atípicas de sexo y sexualidad. De manera similar, consideré cómo se puede usar la teoría del afecto para comprender la escena final de *Japón* de la muerte de Ascen, y cómo Reygadas pretende que la escena se interprete como una contemplación sobre la vida y la muerte, en lugar de una escena que funciona principalmente para aumentar o corresponder al dolor de la situación. Enlacé el afecto como una herramienta utilizada para llegar a audiencias diversas identificando la respuesta del espectador que ocurre en cada escena e investigando la cinematografía y las estructuras que sustentan la experiencia afectiva de la escena y la hacen significativa. Al establecer una definición de transnacional que es específica de los métodos de *Japón* y Reygadas, examiné cómo los afectos de la película son la forma en que la película finalmente logra el estatus transnacional, que es diferente de la forma en que otras películas mexicanas del mismo período logran la transnacionalidad, citando como ejemplos *Amores perros*, *Y tu mamá también*, y *Sexo*,



*pudor, y lágrimas. Japón* no solo es accesible y legible para todas las audiencias, sino que también proporciona las estructuras para desafiar las representaciones estereotípicas de identidad y resonar más profundamente dentro de la audiencia en comparación con los productos de orientación comercial producidos en México durante el mismo período. *Japón* sirve como un punto de entrada significativo y perspicaz para definir a Reygadas como director y comprender su filosofía cinematográfica. La siguiente sección explorará su película más aclamada por la crítica, *Luz Silenciosa* (2007), y examinará lo que dice la película, lo que ofrece siguiendo el discurso sobre *Japón*, y determinará cuáles son los modos, estéticas, y potencialidades de sus afectos que hacen que la película sea transnacional.

## Capítulo 2

### Distancia y especificidad en *Luz Silenciosa*

#### I. Introducción: la hiperespecificidad de *Luz Silenciosa*

El capítulo anterior ubicó a Reygadas como un director nuevo que desafió las convenciones cinematográficas mexicanas de principios del siglo XXI. En *Japón*, su película debut, Reygadas evade los comentarios sociopolíticos relevantes para el período y lo hace eliminando casi todos los identificadores que ubicarían a *Japón* en un México reconocible. En lugar de analizar la película a través del reconocimiento del lugar o la identidad, nos queda interpretar la película a través del afecto y la experiencia del hombre anónimo, que es marcadamente sensorial y situacional más que políticamente contextual. Reygadas atrae a audiencias globales porque sin identificadores dependientes del contexto histórico o político, no especifica una audiencia destinataria y, en cambio, unifica y define la audiencia de *Japón* a través del sentimiento o afecto que provocan sus imágenes y cinematografía. La manipulación y concentración cuidadosa en el afecto es la raíz de las películas de Reygadas y es el modo subyacente de su transnacionalidad. La naturaleza nebulosa y la separación de significante y significado que caracterizan a *Japón*, sin embargo, no se trasladan a la película posterior *Luz Silenciosa* de Reygadas. De hecho, Reygadas hace todo lo contrario en su película de 2007, al centrar su narrativa en el microcosmos de una familia menonita en Chihuahua, México, donde su religión y antecedentes son el quid de la comprensión de sus vidas en su comunidad. Si bien Reygadas se mantiene consistente con su práctica de emplear a no actores y con su estilo cinematográfico con la lentitud y la naturaleza a la vanguardia de la narrativa, este capítulo

explorará cómo la hiperespecificidad y el afecto en *Luz Silenciosa* que cautivan audiencias globales, a diferencia de la ambigüedad en *Japón*.

*Luz Silenciosa* sigue a Johan (Cornelio Wall Fehr), el patriarca de su familia que está casado con Esther (Miriam Toews). Juntos, tienen siete hijos. Durante casi dos años, Johan ha tenido una relación extramatrimonial con Marianne (Maria Pankratz), otra menonita de la comunidad y debido a la aventura, la fe y el matrimonio de Johan se ponen a prueba. Esther, al descubrirse de la aventura, muere de un ataque del corazón, pero resucita en el velorio cuando Marianne la besa en los labios. El diálogo de la película está en Plautdietsch, un dialecto germánico bajo, hablado por menos de un millón de personas en todo el mundo. Esta película presenta una representación atípica de la mexicanidad y atrae al espectador a las emociones y experiencias de los personajes de una manera que negocia las nociones estereotipadas que podemos tener sobre las comunidades religiosas. El lenguaje visual de *Luz Silenciosa*, definido por tomas extremadamente largas y lentas, atrae al espectador al mundo interior de los personajes, creando una resonancia simpática entre el personaje y el espectador.

En la siguiente sección, examinaré la elección de Reygadas al hacer de una familia menonita en México el tema de *Luz Silenciosa*. Argumento que la hiperespecificidad del tema en realidad crea una distancia en la que, aunque se especifican tanto el contexto como la ubicación, el público destinatario es tan universal como el de *Japón*. Elena Santos escribe sobre *Luz Silenciosa*, “Que un conflicto tan elemental como un adulterio, expuesto con toda sencillez, sea el detonante de la trama supone una voluntad ineludible de rehuir el potencial efectismo de un guión que fácilmente podía haber caído en lo rocambolesco. Volvemos, por tanto, al oxímoron: lo natural artificioso, la sencillez importada, lo real hecho ficción. Porque el ascetismo de la vida de los menonitas, que se convierte en el ascetismo al que aspira el cineasta, nos llega a través del

distanciamiento que impone una atmósfera pura y despojada de artificio, pero sin duda también extraña” (Santos 3). La pura falta de familiaridad del tema, aunque específico e identificable, crea una experiencia equidistante entre las audiencias.

También exploraré las dinámicas interpersonales de *Luz Silenciosa* y cómo la película, a pesar del enfoque narrativo en Johan, sugiere una lectura feminista de la película a través de las manifestaciones afectivas de la naturaleza. Las siguientes secciones sostienen que los elementos del mundo natural alinean sus simpatías y poderes con las figuras femeninas de la película, Esther y Marianne, y promueven una comprensión separada y más universal de la película a través de sus afectos, y no a través de su narrativa. *Luz Silenciosa* es la obra más condecorada y elogiada de Reygadas, pues los críticos alaban la belleza de la película. El crítico de Roger Ebert escribió, “All the scenes shine with a visual and emotional brilliance” (Ebert). Manohla Dargis escribió, “the images are of extraordinary beauty,” y “The characters seem to be illuminated from the inside” (Dargis). Reygadas crea una dialéctica entre la voluntad de los humanos y la voluntad de la naturaleza, donde la naturaleza por último prevalece. Lucía Salas escribe sobre *Luz Silenciosa*, “La naturaleza es el lugar que pertenece a todos. Los bosques y los costados del camino, el horizonte y su luz anaranjada al atardecer es aquello que la película comparte con ellos. Una película secular que explora la vida de una comunidad religiosa extraña sitúa en la naturaleza un espacio de referencia para todos, algo que es bello y extraño, con una presencia sobrecogedora para religiosos y no religiosos. En la naturaleza todo se equipará, mientras que en sociedad hay una convivencia” (Salas 6). Cualquier conflicto en *Luz Silenciosa* eventualmente se disipa con la sensualidad de la cinematografía de Reygadas y los planos que registran el paisaje.

El objetivo de este capítulo es definir el modo de la transnacionalidad de *Luz Silenciosa* que el afecto hace posible. Argumento que la hiperespecificidad del tema de la película en

realidad crea un distanciamiento y una lectura igual entre las audiencias. Las siguientes secciones profundizarán en la elección de Reygadas de centrar la narrativa en una comunidad menonita en México, un análisis de la película a través de una lente feminista, y el papel más definido que juega la naturaleza en la experiencia afectiva de la película y cómo se pone del lado de la personajes femeninos de la película. Si bien es claro que el estilo cinematográfico y la filosofía cinematográfica de Reygadas se mantienen constantes en sus películas, *Luz Silenciosa* ofrece una construcción cinematográfica que se basa en una realidad humana identificable que hace que la película se sienta potente y perceptible fuera de nuestra propia existencia y conocimiento.

## **II. Menonitas en México**

Para desempacar *Luz Silenciosa*, primero debemos examinar el significado subyacente del tema de la película. Si bien todos los aspectos de la producción cinematográfica, desde la trama, la cinematografía hasta la edición, siempre son intencionales y planificados cuidadosamente, el enfoque de esta película en la comunidad menonita en México es especialmente notable debido a su historia y posición únicas en la sociedad mexicana. Los asentamientos menonitas se establecieron por primera vez en la década de 1920, cuando 3000 menonitas de la provincia canadiense de Manitoba se establecieron en Chihuahua. A finales de la década, la población menonita llegaba a los 10,000 y aunque la mayoría se concentraba en Chihuahua, también se extendía a Durango y Guanajuato (Hansen 6-8). Según las estimaciones más recientes de 2012, había 100,000 menonitas viviendo en México, con 90,000 establecidos en Chihuahua, 6,500 viviendo en Durango, y el resto viviendo en pequeñas colonias en otros lugares (Cascante). Rondal Bridgemon explica la razón principal de la migración de los menonitas a México:

The Mennonites' practices of pacifism and forsaking of secular ways brought the inevitable persecution for their beliefs. They scattered throughout Europe and then southern Russia, developing an extensive farming industry wherever they went. By the 1870s, when Russian authorities stated that only Russian could be spoken in schools and that Mennonites would no longer be exempt from military service, it was time to move once again. Several thousand moved to Canada, where they were once again promised freedom from persecution for their beliefs and practices. Within twenty years these promises faded, and the faithful started looking south to Mexico (Bridgemon 71).

Para los menonitas, México presentó una oportunidad de continuar sus prácticas religiosas y culturales en paz después de haber sido perseguidos en Rusia y luego en Canadá. Las autoridades mexicanas bajo el presidente Álvaro Obregón (1920-1924) dieron su aprobación para que los menonitas educaran a sus hijos a su manera y realizaran negocios entre ellos de manera normal (72). La razón principal de su migración a México fue para evitar las obligaciones impuestas por el gobierno canadiense de que los niños reciban una educación en inglés. En México, los menonitas pudieron establecerse y continuar sus vidas en paz. Aunque su historia y sus antecedentes religiosos están aislados frente a la cultura y la historia mexicana, los menonitas continúan con su estilo de vida pero coexisten pacíficamente con las comunidades circundantes, como explica Bridgemon, "Mennonites are committed to nonviolence and pacifism...[and] speak a German dialect among themselves and are fluent in Spanish" (73). La cualidad dual de la existencia de los menonitas en México, donde pueden separarse e integrarse a la sociedad mexicana sin conflicto ni resistencia, al menos hasta el comienzo de la guerra contra las drogas, es bastante notable. Desde la guerra contra las drogas (2006 - presente), la ubicación de las colonias y el éxito económico de los menonitas han dado lugar a la violencia de bandas criminales que ponen a los menonitas en riesgo de robo a mano armada, secuestro, y extorsión. Este empeoramiento de las condiciones desde que se produjo *Luz Silenciosa* ha llevado a miles

de menonitas a emigrar a otros países latinoamericanos para escapar de la violencia y las luchas (Joynes-Burgess). Vale la pena mencionar el panorama actual y lamentable de los menonitas en México, sin embargo, la posición y función de su comunidad tal como se presenta en *Luz Silenciosa* debe leerse y entenderse desde las condiciones previas a la época, que se caracterizó principalmente por la convivencia de la comunidad e integración con la cultura y la sociedad mexicana. En la película, por ejemplo, Johan conduce al taller de autos de su amigo en su camioneta que tiene placa de Chihuahua, lo que nos ubica en la región principal donde viven los menonitas (Figura 11). Habla con su amigo sobre su aventura y expresa sus luchas maritales, expresando su deseo por Marianne. Johan está visiblemente preocupado y sombrío en este punto de la conversación. Después de un largo período de silencio, Johan escucha la música que se reproduce desde el garaje y su estado de ánimo cambia de inmediato y de buena gana mientras comienza a cantar con entusiasmo (Figura 12). Se sube a su auto y comienza a girarlo mientras canta con entusiasmo “No Volveré” de Country Roland Band que suena de fondo (Figura 13). Johan finalmente deja a su amigo en el garaje, y continúa cantando alegremente. El cambio entre el Plautdietsch hablado entre Johan y su amigo en la conversación, a Johan cantando la canción en voz alta y con entusiasmo en español es una demostración tanto de la convivencia como de la integración que une a estas dos comunidades. No solo eso, la música tejana en sí misma representa una unión entre las dos comunidades, ya que combina estilos vocales del español mexicano con ritmos de baile de géneros checos y alemanes, particularmente la polca o el vals (“Tejano,” *Encyclopedia Britannica*). Country Roland Band saltó a la fama en la década de 1970 y tuvo un impacto significativo en la música tejana, donde el género musical se considera “traditional yet modern” (San Miguel 220). Tradicional, en el sentido de que sigue arraigada en las tradiciones musicales y líricas mexicanas, y moderna, en el sentido de que ha experimentado

cambios para adaptarse a la época, como incluir más estilos como cumbias, baladas, música country, jazz, y roca a lo largo de los años. De manera similar, la coexistencia, o en este caso la tensión, de lo tradicional y lo moderno es un punto focal en esta escena, donde el trasfondo religioso de Johan entra en conflicto con cosmovisiones más modernas que ven conceptos como el divorcio o la separación de manera diferente.

Aunque la música tejana ha sido considerada como una clase de música “baja” en comparación con otras, el cambio perceptible de inmediato en el estado de ánimo de Johan al escuchar la música transmite cómo la cultura mexicana enriquece su vida y evoca un sentimiento de alegría, ocio y placer en él que se registran en esta escena. Gloria Anzaldúa en *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* escribió, “The rhythms of Tex-Mex music are those of the polka, also adapted from the Germans, who in turn had borrowed the polka from the Czechs and Bohemians. [...] I grew up feeling ambivalent about our music. Country-western and rock and roll had more status. In the 50s and 60s, for the slightly educated and *agringado* Chicanos, there existed a sense of shame at being caught listening to our music. Yet I couldn't stop my feet from thumping to the music, could not stop humming the words, nor hide from myself the exhilaration I felt when I heard it” (Anzaldúa 82-83). La escena no considera el ‘status’ del género, sino la respuesta afectiva a la tejana que Anzaldúa describe desde su propia experiencia.





Figura 11. Johan y su amigo conversan detrás de su camioneta que tiene placa de Chihuahua



Figura 12. El estado de ánimo de Johan cambia cuando escucha la música tejana



Figura 13. Johan dando vueltas en su auto mientras canta “No Volveré” en español

Para comprender mejor las implicaciones y los matices de los menonitas en México y ubicarlos en el contexto social más amplio, debemos mirar a Rebecca Janzen, quien ha investigado extensamente a las comunidades menonitas y mormonas mexicanas. En su libro,

*Liminal Sovereignty: Mennonites and Mormons in Mexican Culture*, Janzen escribe:

“Traditionally perceived to occupy a marginalized space in Mexican society, the Mennonites and Mormons are granted a space at the edges of the nation” (Janzen, 12). La autora argumenta que tanto los menonitas como los mormones existieron en las afueras de la sociedad y la historia mexicanas, pero señala que a principios del siglo XX, las nociones y aspiraciones posrevolucionarias de mestizaje llevaron al gobierno mexicano a comprometerse a integrar a los extranjeros dentro de las fronteras de la nación a una nueva ideología donde se “mezclarían” (13). Este esfuerzo estatal de perseguir el mestizaje, sin embargo, nunca se realizó dentro de la comunidad menonita. Janzen afirma que, incluso frente a la insistencia del gobierno en construir una raza mestiza, los menonitas “were able to continue as fairly separate peoples,” y sugiere que, como resultado, los contactos entre menonitas, mormones y mexicanos, a lo largo del tiempo, proporcionan evidencia de una relación flexibilidad y generosidad cultural (27). Esta flexibilidad y generosidad cultural entre los menonitas y las comunidades mexicanas circundantes probablemente se atribuya a las características centrales de las comunidades menonitas, que incluye su compromiso con la no violencia, su estilo de vida sencilla, y sus contribuciones económicas a México. Janzen observa, “Changes in both the Mennonite way of life and in Mexican culture have led both to become slightly more open toward the other...reflected in more commonalities, connections, and boundary crossing” (27). La tesis central de Janzen establece que la inclusión de los menonitas y mormones en la nación mexicana muestra que el México posrevolucionario se convirtió más flexible en términos de sus principios centrales de reforma agraria y construcción de una raza mestiza. La narrativa o el punto de vista de un “flexible México” después de la Revolución no es dominante ni particularmente explorado, sin embargo, Reygadas en *Luz Silenciosa* trae esta perspectiva maleable de la nación al frente al representar lo

que está en la periferia de la representación, pero también transmite la imagen y la percepción de un México flexible, resiliente, y diverso al emplear una comunidad que históricamente ha encarnado flexibilidad, resiliencia, y diversidad en el paisaje de la nación.

Reygadas pone de relieve una comunidad anómala que ha existido en gran medida en la periferia de la nación, pero que puede coexistir con los pueblos de los alrededores mientras mantiene sus propias prácticas religiosas y estilos de vida. Al hacerlo, retrata una imagen, o una idea de un México que no solo es diverso en experiencias, antecedentes, identidades y apariencias, sino que también acoge distintas formas de vivir y existir. Los asentamientos menonitas en México ofrecen una historia y un estudio de caso de la aceptación e integración de un grupo extranjero y marginado en una sociedad sin el uso de la fuerza y sin una asimilación o abandono total de sus propios valores o sistemas de creencias. Por ello, es una parte de la historia mexicana que amerita mayor reconocimiento, la razón por la cual Reygadas se enfoca en esta comunidad en *Luz Silenciosa*. La especificidad socio-cultural de los menonitas, aunque por un lado identificable, por otro lado, no es reconocible entre la mayoría de las audiencias por sus expectativas de “lo mexicano,” lo que crea un distanciamiento igual en la audiencia de la película, aunque esta vez haya un contexto histórico significativo, a diferencia de *Japón*. El contexto histórico de *Luz Silenciosa* ancla la película en una realidad, pero aún se ve y se siente lejos y extraña. La siguiente sección explora las relaciones de Johan con su amante y esposa, Marianne y Esther, y cómo esas representaciones sugieren una lectura feminista de la película que está anclada en los sentimientos y se aleja de los sensacionalismos que se asocian con la infidelidad.

### **III. Una lectura feminista a través del afecto**

En la superficie, *Luz Silenciosa* parece suscribirse a los estereotipos y narrativas de género que prevalecen en el cine: un hombre tiene un debate entre quedarse con su esposa y la madre de sus hijos, o dejarla para estar con su amante. El trasfondo menonita magnifica los roles de género claramente definidos que se espera que cumplan el patriarca y la matriarca de la familia, y la familia de Johan no es una excepción. Johan es el tema principal de *Luz Silenciosa*, ya que la narrativa y el conflicto de la película se centran principalmente en su lucha interna para cumplir los roles sociales de esposo, padre, y seguidor religioso al elegir entre las dos mujeres. Desde el punto de vista de la trama, la pregunta *¿Qué mujer elegirá?* parece ser el conflicto central de la película y el objetivo final. La película de dos horas y media de duración contiene solo 25 secuencias separadas y varias de ellas están dedicadas a las conversaciones de Johan sobre su indecisión y malestar con sus relaciones. Anteriormente, cuando habló con su amigo Zacariah en el taller de reparación de auto, él animó a Johan a elegir a Marianne, su verdadero amor. Cuando habló con su padre, que es predicador, dijo que “this is the work of the devil,” pero cambió de opinión cuando contó su propia experiencia previa en una relación extramatrimonial y dijo que “this is the work of God,” indicando que apoyará cualquier decisión que tome Johan. Las conversaciones de Johan con su amigo y su padre aumentan la importancia de su decisión de elegir entre esposa y amante, y también da la impresión de que Johan tiene el control total y el poder sobre su situación. Aparentemente, todo lo que necesita hacer es tomar una decisión sobre qué mujer es para él. El sistema patriarcal reduce a las mujeres a figuras unidimensionales que deben ser elegidas por un hombre y las pone en conflicto entre sí. Santos escribe sobre la película, “Los diálogos son premeditadamente banales y elusivos, excepto en algunas escenas clave” (Santos 148). El contraste en la banalidad de las conversaciones de Johan con su amigo y su padre en comparación con otros momentos de la película es sorprendente, lo

que sugiere que la película ofrece una idea o comentario que se extiende más allá de las luchas de un hombre que elige entre dos mujeres.

Reygadas ofrece elementos que favorecen una lectura alternativa de la película, que subvierte el sistema patriarcal que se centraliza en el conflicto interior de Johan. El final de *Luz Silenciosa* desmonta por completo la lógica patriarcal de la película. Durante el funeral de Esther, la esposa de Johan, Marianne llega inesperadamente la ve sola en la sala velatoria, besa a Esther en la boca y la resucita. Marianne sale del funeral y deja la vida de Johan para siempre. Antes de seguir analizando el final de la película, que provoca una revisión en la lectura de la película, debemos examinar los elementos que preceden la escena del funeral y que sugieren una lectura feminista de *Luz Silenciosa*, incluso cuando la narrativa se fija en la visión del mundo de Johan y su situación difícil.

Como espectadores, normalmente podemos esperar que nuestras simpatías se alineen con el protagonista porque interpretamos una película basándonos en cómo produce el punto de vista de ese personaje, incluso cuando son moralmente perversos. Los momentos que producen las manifestaciones afectivas más fuertes en *Luz Silenciosa* orientan nuestras simpatías en otra dirección, sin embargo, hacia las vivencias de Marianne y Esther, pues esos momentos producen los distintos afectos asociados al dolor que les trae su relación con Johan. El aislamiento que experimenta Marianne en un momento en que acompaña a Johan y sus hijos mientras miran un vídeo de la actuación de un cantante francés en el coche, así como cuando Johan le confiesa explícitamente a Esther su aventura, provocando un infarto mortal por la desesperación, son algunos de los momentos más provocadores y memorables de la película que incluyen las dos mujeres a pesar de que la película se centra principalmente en Johan. Esas escenas profundizaron *Luz Silenciosa* al presentar experiencias impactantes, sentimientos, y emociones que pueden

resonar en la audiencia de una manera que va más allá del contexto histórico o político de México. Las simpatías de la audiencia, y posteriormente el significado más profundo de *Luz Silenciosa*, radican en los momentos donde sus manifestaciones afectivas son más intensas, y esos momentos y sus estructuras cinematográficas crean lo que Laura Podalsky considera “transnational affective communities,” que ella define como la forma en que los directores latinoamericanos “encourage audiences to feel *through* (rather than feel *for*) others... to help constitute, hook into, and/or amplify transnational communities of feeling” (Podalsky 157). La distinción entre sentir a través y sentir por es claro en *Luz Silenciosa*, ya que el significado de la película radica en los momentos en los que sentimos a través de los personajes femeninos de manera más visceral e íntima, a través de las diferentes formas de sufrimiento que experimentan.

Después de que Johan y Marianne tienen sexo en un motel local, Johan busca a sus hijos y los encuentra viendo un video de un artista interpretando una canción en la televisión dentro de la camioneta de un estadounidense (Figura 14). Johan abre las puertas de la camioneta para ver que sus hijos se ríen y disfrutan de lo que se reproduce en la pantalla. Johan se pone de pie y observa a sus hijos, mientras Marianne se une a él. La pareja se mira, y Marianne extiende su mano para acariciar la espalda de Johan, y Johan finalmente alcanza su mano detrás de él para sostener la mano de Marianne (Figura 15). Pasan unos segundos y Johan suelta la mano de Marianne para unirse a sus hijos y al estadounidense en la camioneta, dejando a Marianne afuera quien mira a Johan reír y sonreír con sus hijos (Figura 16). Si bien el acto sensual de Marianne fue correspondido, fue sólo momentáneo. Johan elige a sus hijos sobre ella y la deja para que los vigile desde afuera. Marianne ahora está sola, cuando poco después el estadounidense dice: “Ok Marianita, we’re gonna have to close these doors now” y cierra las puertas de su camioneta mientras la cámara corta a un plano general de la camioneta desde el exterior. Este abrupto corte

de cámara crea un marcado contraste entre la cercanía y la intimidad del espacio en la camioneta con Johan, sus hijos, y el estadounidense y la imagen estancada y desolada de la camioneta y el motel desde el exterior. La cámara se mueve lentamente mientras Marianne se aleja sola de la camioneta con una cara hosca (Figura 17). Esta escena transmite la realidad de la situación de Marianne, que ella siempre será una extraña en la vida de Johan por mucho que él diga que la ama. Las tomas en las que Marianne está sola, mirando a Johan con sus hijos en la camioneta, la hacen parecer una espectadora de la vida de Johan en lugar de una participante, ya que el trabajo de cámara enfatiza la distancia, el aislamiento, y la alteridad que siente Marianne en ese momento. Después de que Marianne sale del encuadre de la pantalla, la escena pasa a un fotograma completo de la actuación musical de Jacques Brel, un cantante belga-francés, cantando “Les Bombones,” una canción alegre sobre él llevando dulces a su amante en lugar de flores (Figura 18). El video muestra no solo el canto animado de Jacquiel, sino también la reacción alegre del público que está presente en el teatro disfrutando de su actuación antes de que la cámara pase a la siguiente escena (Figura 19). La inclusión de la grabación en video de la actuación de Brel nos recuerda a nuestro propio lugar como audiencia viendo “Les Bombones,” y viendo a *Luz Silenciosa*. Jonathan Foltz escribe sobre la escena, “In a telling and clearly reflexive move, the tape of Brel’s performance is rewound after the scene’s completion and shown to us again, but this time decontextualized, taking up the full frame, as if to reinforce the parallel between their act of viewing and our own” (Foltz 163). Así podemos interpretar el rebobinado de la cinta además de la cinta que ocupa el cuadro completo como un extracto de *Luz Silenciosa* que está destinado únicamente para nuestros ojos y la alegría que produce Jacques Brel ante la cámara. Podemos ver exactamente lo que estaban viendo Johan y sus hijos que los hizo reír y sonreír en la camioneta. La proyección de la cinta crea una intimidad entre nosotros y

ellos, como si pudiéramos ser parte de su mundo, un mundo al que Marianne solo tiene acceso limitado. Hay tres niveles de espectadores presentes en esta escena. El primer nivel, es la visualización de la cinta por parte de Johan y sus hijos que muestra un momento conmovedor compartido entre un padre y sus hijos. El segundo nivel es nuestra propia condición de espectador acercándonos a la familia que comparte con nosotros el objeto de su atención y afecto. Sin embargo, los espectadores al nivel de Marianne tienen el efecto contrario y se crea una distancia al aislarla de Johan y su familia. Si bien esta escena nos alinea con Johan y sus hijos, nuestras simpatías están con Marianne, quien anhela la misma intimidad que podemos acceder al entrar a la camioneta, mientras que en cambio ella se queda en la oscuridad. El propósito del trabajo de cámara en esta escena es producir la imagen y los sentimientos correspondientes de aislamiento y abandono que experimenta Marianne tanto a manos de Johan como de las nuestras, que guían nuestras simpatías a favor de la amante del marido.



Figura 14. Jacques Brel en la pantalla en la camioneta





Figura 15. Marianne alcanza a Johan



Figura 16. Marianne observa a Johan y sus hijos



Figura 17. Marianne se aleja de la camioneta

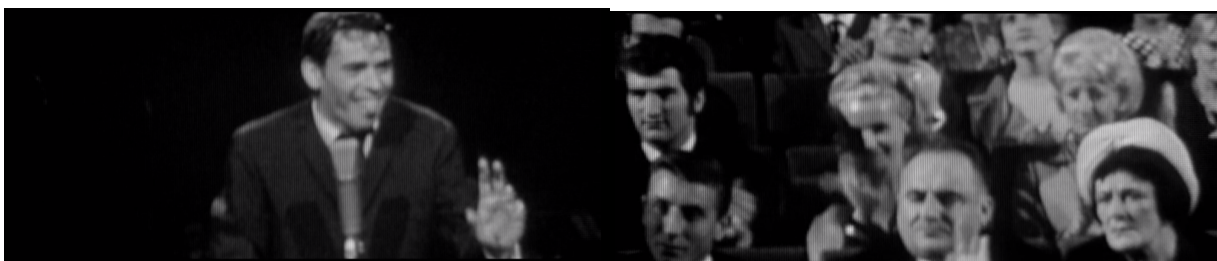


Figura 18. Jacques Brel, cuadro completo

Figura 19. La audiencia, cuadro completo

El momento más intenso de *Luz Silenciosa* es la escena culminante cuando Johan le confiesa a Esther sobre su aventura y ella sale del auto a llorar y muere de un infarto como resultado. La escena comienza con una nota más tranquila, donde Esther simplemente dice, “Poor Marianne” en respuesta a Johan cuando le confiesa que la ha vuelto a ver y que ha intentado con todas sus fuerzas terminar la relación, pero ha fracasado. Mientras Johan continúa conduciendo, las nubes afuera se vuelven notablemente más oscuras y comienza a llover. Esther le dice a Johan, “Remember when we loved to travel like this...we were so happy...Just being next to you was the pure feeling of being alive, I was a part of the world, and now I am separated from it.” El mundo entero, según Esther, giró en torno a su relación con Johan en algún momento. Momentos después, un camión pasa detrás de ellos e incita a Johan a comentar, “That idiot is going to kill someone,” a lo que Esther responde, “Sure, Johan.” Momentos después, Esther obliga a Johan a detener el coche porque se siente mal. La cámara sigue a Esther mientras se adentra en el bosque cercano y llora desconsoladamente junto a un árbol mientras cae la lluvia (Figura 20). El primer plano se fija en su llanto durante varios minutos y, finalmente, ella se desliza por el árbol donde, en el siguiente plano, la cámara muestra un plano general de su cuerpo inerte (Figura 21). Johan finalmente sale del auto para ir a buscarla y llora de desesperación cuando descubre su cuerpo en el bosque. Luego, la escena corta abruptamente a un plano general del automóvil, ya no llueve a cántaros y, en contraste, todo está muy silencioso. Se ve a Johan cargando el cuerpo de Esther, mientras cae de rodillas cuando llega al auto (Figura 22).



Figura 20. Esther sollozando en el bosque



Figura 21. El cuerpo de Esther se debilita



Figura 22. Johan con el cuerpo de Esther en el coche

Toda esta secuencia abarca más de 16 minutos, lo que amplifica los sentimientos y la carga emocional de este momento en la película. El dolor que siente Esther es distinto al dolor que siente Marianne. No es el abandono, ni el aislamiento, sino la traición y la angustia que son tan viscerales que la matan. El ritmo y la cinematografía en esta escena sirven para transmitir el dolor de Esther a la audiencia, hasta el punto de que supera la simpatía y se convierte en

angustia. Su liberación catártica de todas sus emociones reprimidas y acumuladas, agravada por la devastación que siente, se transmite poderosamente a través de varios minutos de su llanto cerca de la cámara justo después de mantener una actitud serena en el auto. La escena transmite una sensación de catarsis de una manera que es a la vez devastadora y aliviadora para la audiencia — devastadora de que Esther haya sido traicionada por su esposo quien era todo su mundo, pero algo aliviada de que hubo una confrontación que incluía Esther. Además, la escena aclara que el acto o la imagen de sollozar en sí no provoca una respuesta visceral de la audiencia. Johan llora al comienzo de la película cuando se sienta solo en la mesa del desayuno y una vez más al descubrir el cuerpo inerte de Esther, pero no podemos sentir o simpatizar con el dolor que experimenta a pesar de que es el personaje principal de la película. Los afectos producidos de estos momentos — el aislamiento de Marianne y la angustia de Esther — es alinear nuestras simpatías y preocupaciones con las figuras femeninas encima de las del protagonista, lo que se hace de manera formal a través de la cinematografía y la lentitud de las secuencias.

El sufrimiento contextualizado de Esther en el bosque se opone al sufrimiento descontextualizado de Johan que ocurre al comienzo de la película — que fue la escena presentada al comienzo de la introducción. En esta escena, Johan está solo en su mesa llorando, y el plano medio de la cámara nos sitúa como espectadores al otro extremo de la mesa, e inicialmente Johan parece perdido en sus pensamientos mientras juega desinteresadamente con una cuchara. Luego, en una serie cuidadosamente orquestada de gestos físicos y movimientos de cámara, Johan empuja la cuchara fuera de su alcance mientras la cámara comienza a acercarse a su cara; a medida que avanzamos hacia un plano cercano y después un primer plano, Johan comienza a llorar inexplicablemente (Figura 23). En esta escena inicial, el sufrimiento de Johan y sus lágrimas están descontextualizadas y hasta su actuación puede entenderse como



performativa. No sabemos por qué Johan llora. La serie de movimientos orquestados a medida que la cámara se acerca lentamente al llanto de Johan crea una imagen y una sensación de distanciamiento entre el espectador y el personaje en comparación con la escena de Esther donde entendemos por qué ella llora.



Figura 23. Johan sollozando, la cámara se acerca a él

El primer plano fijo y prolongado de Esther sollozando en el bosque después de su conversación con Johan en el automóvil brinda tanto el contexto como la cinematografía para trascender la

interpretación y crear un aire de autenticidad en el espectador de la escena. Foltz escribe, “Precisely because the display of tears treads so precariously the line between authenticity and performance...Tears can be believable or unbelievable, disturbingly uncontrolled or achingly false, and our ability to arrive at these judgments gives us crucial narrative information (whether he or she is lying, and so on), but also concretizes, or dissolves, the very consistency of the world which is presented to us on the screen” (154). La narrativa de la película y la cinematografía correspondiente retratan el dolor de Johan como una actuación y la desesperación de Esther como auténtica, apoyando que como espectadores vemos y percibimos el sufrimiento de Johan, pero vemos y sentimos el de Esther. La cámara desasocia hábilmente nuestras simpatías con el protagonista masculino y las planta, en cambio, a través de las figuras femeninas. Desglosar las manifestaciones afectivas del dolor que tienen lugar a través de las vivencias de Esther y Marianne nos da una idea para comprender el final sobrenatural de la película que indica que *Luz Silenciosa* debe ser entendida e interpretada como una película con una carga afectiva que crea comunidades afectivas transnacionales que son posibles a través de las figuras femeninas que operan bajo sistemas patriarcales.

Son Esther y Marianne quienes desbloquean un significado más profundo y provocan una lectura alternativa de *Luz Silenciosa* en la escena del funeral. La relación entre Marianne y Esther, aunque nunca están retratadas juntos durante toda la película, se convierte en el punto central de esta escena. Marianne aparece en el funeral de Esther y pide verla a solas. Se acerca al cuerpo de Esther, la mira y la besa antes de derramar una lágrima que cae sobre su rostro (Figura 24). Pasan los momentos y Esther se despierta, dice, “Poor Johan,” y le agradece a Marianne (Figura 25). Marianne abandona el funeral después de resucitar a Esther con su beso y deja a Johan para siempre. A lo largo de la película, Esther y Marianne existieron principalmente en la

película como las mujeres entre las que Johan debe elegir. El dolor que experimentan proviene del dolor de saber sobre la otra, pero también debido a que Johan tiene el poder de decidir con quién quiere estar. Al personaje masculino se le ha otorgado la voluntad de decidir, pero en los momentos finales de la película, los personajes femeninos abren una nueva dimensión de posibilidades que transgreden el poder de elección del hombre que dominó toda la película y enfrenta a las mujeres entre sí. Esta escena aclara que Esther y Marianne no son enemigas, e incluso evoca una imagen de cuento de hadas. La película resiste las representaciones estereotipadas de esposa- madre devota, o amante sexual que se prestan a juicios y parcialidad por parte del espectador, y así vemos a Esther y Marianne como dos mujeres que finalmente dejan a su amante/esposo sin poder. Orianna Sadoval escribe, “Y, en perfecta consonancia con la flagrante violación de las cadenas de la lógica patriarcal, son sujetos sexuados femeninos quienes abren esta dimensión de universo, manifestando así, la naturaleza feminista del filme” (Sandoval 62) . *Luz Silenciosa* desafía el modelo de masculinidad hegemónica y abre posibilidades diversas de lectura para el espectador femenino que se alejan de los estereotipos de género del cine mexicano. Continuando con la interpretación de *Luz Silenciosa* a través de una lente feminista, la siguiente sección explora el papel que juega la naturaleza en el apoyo de los personajes femeninos de la película.



Figura 24. Marianne besa a Esther



Figura 25. Esther agradece a Marianne por resucitarla

#### IV. El mundo natural en *Luz Silenciosa*

La naturaleza juega un papel subliminal pero narrativo en *Luz Silenciosa* que transmite información y dirección en cada secuencia de la película. ¿Qué nos está comunicando Reygadas a través de los elementos naturales? En *Luz Silenciosa*, la naturaleza es un sujeto activo en sí mismo. Los planos establecidos a lo largo de la película duran varios minutos, a diferencia de la duración típica de las tomas de establecimiento que duran segundos. Reygadas dedica la misma cantidad de tiempo a las escenas que capturan el paisaje de la película a los sujetos humanos, lo que enfatiza la importancia del papel que juega la naturaleza en la película. En particular, la escena de apertura de la película es una toma de un amanecer y la escena que cierra la película es una toma de un atardecer, cada una de cinco minutos (Figuras 26 & 27).



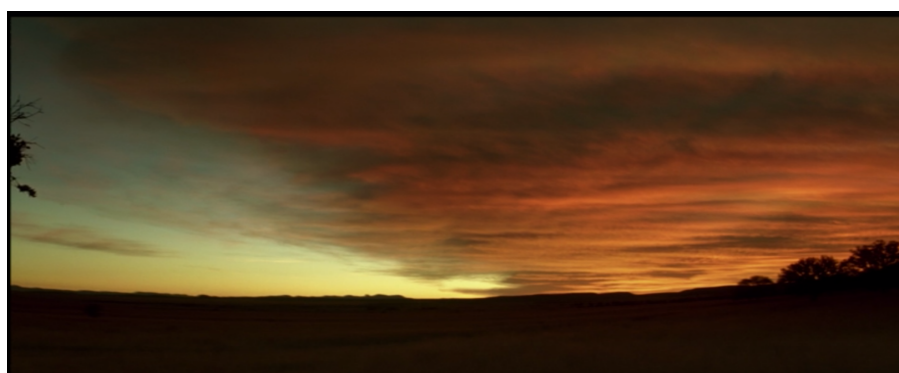
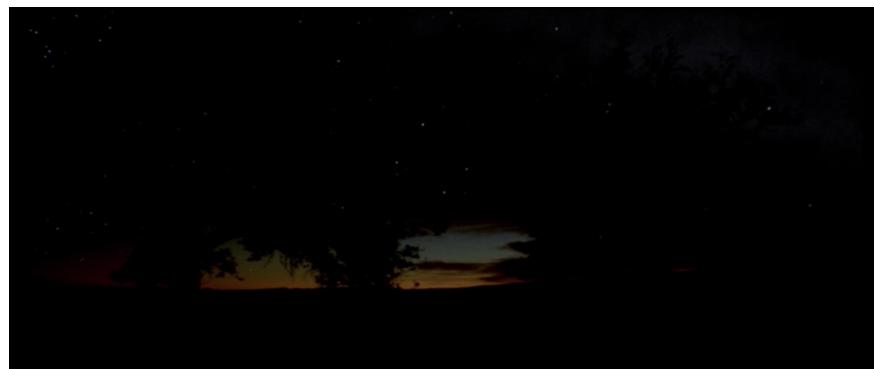


Figura 26. Amanecer en cinco minutos



Figura 27. Atardecer en cinco minutos

La cinematografía da la ilusión de que estamos viendo el amanecer y el atardecer en tiempo real, y su duración larga hace que esta ilusión sea completamente creíble. Reygadas dijo una vez en una entrevista,

The dawn was one single morning, and dusk at the end of the film was one single dusk. As far as I know, it's the first time in cinema something like that has been done. It's a time-lapse in a way – the timespan of the whole thing is about an hour and a half – but usually when you see time-lapse the clouds accelerate and everything moves whereas here the idea was to do it without any motion control. So it was just me pushing a cart with the camera on top and a series of takes cross-faded very carefully so everything flows. We'd do about a meter every two minutes, back and forth and back and forth, so it's about 50 segments during that hour and a half. (Schonig 90-91)

A través de su trabajo de cámara, Reygadas puede representar la llegada y la salida del día de una manera que nunca antes se había hecho, creando la sensación de que estamos viendo un amanecer y un atardecer justo delante de nosotros, y no solo la representación de uno. A través de la primera escena, podemos percibir más allá de las imágenes mentales de la película y experimentar el mundo físico de la película a través de la ilusión de capturar el tiempo real de una manera que imita nuestros procesos de percepción fuera de la visualización cinematográfica. Reygadas establece a la naturaleza como un participante activo en la película, capaz de transmitir emoción, deseo, y otros afectos tanto como los personajes humanos de la película, aunque a través de su propia mecánica y lenguaje. Si la naturaleza tiene su propio libre albedrío, ¿dónde radican sus lealtades, afectos y simpatías en la película? Los momentos en *Luz Silenciosa* cuando los elementos naturales de la escena pasan a ser el centro de atención comunican a la audiencia que la naturaleza no solo dirige nuestras simpatías hacia las figuras femeninas de la película, sino que les otorga el poder de trascender el mundo físico para abrir otra dimensión más allá de lo físico de una manera que la figura masculina no puede.

En este respeto, Johan y Esther han llevado a su familia a un estanque para pasar una tarde de baño y descanso. La cámara muestra a los niños jugando en el agua, mientras Johan y Esther se sientan a lo largo de la orilla, lavando en silencio el cabello de sus hijos. Conmoverido por su entorno, Johan felicita a Esther por sus habilidades para hacer jabón. En la apariencia de

Esther, es evidente que ella sabe de la infidelidad de su esposo, aunque no sabemos cómo se enteró. El comentario de Johan parece herir a Esther, quien comienza a mirar abatida a lo lejos, sintiendo la distancia que los separa (Figura 28). Una lágrima comienza a brotar de su ojo, y Johan la anima a recuperarse y unirse a los niños a nadar, a lo que ella lo hace, conteniendo la lágrima para tomar su mano y salir del marco (Figura 29). En este momento, la cámara permanece fija en el espacio vacío que había ocupado anteriormente Esther, y en lugar de enfocar las flores del fondo, la imagen queda borrosa mientras la cámara avanza lentamente, donde una flor rosa se va enfocando poco a poco. Cuando la flor está totalmente enfocada, la cámara se fija en una gota de agua que se junta al final de un pétalo antes de caer (Figura 30). Este plano de la flor sugiere una correspondencia entre la expresión natural y la emocional, donde la gota de agua que cae del pétalo no coincide con la lágrima de Esther, sino que la reemplaza. El hecho de que Esther está fuera de cuadro es significativo porque la toma de la flor llena la emoción no expresada de Esther y hace que sus lágrimas sean visibles en su ausencia.



Figura 28. Reacción de Esther al cumplido de Johan



Figura 29. Cuadro de la flor, sin Esther



Figura 30. Enfoque gradual en la gota de agua de la flor

Por lo tanto, podemos interpretar este momento y el papel de la naturaleza en esta escena como una extensión de las emociones de Ester: la gota que cae de la flor no significa nada significativo para los personajes que no la presencian, pero crea una resonancia asociativa y metafórica en la audiencia que habla en nombre de una Esther impotente, y profundiza nuestra comprensión de su experiencia sin diálogo ni su propia presencia en la pantalla. El afecto sobrepasa el lenguaje y son los sentimientos que crean conciencia y cognición directa. Esta resonancia asociativa y metafórica resurge inequívocamente en la escena en la que la desesperación de Esther corresponde a la tormenta que llega y cae sobre ella mientras sufre un infarto que la mata. En ese momento, la toma de Johan cargando el cuerpo de Esther de regreso al automóvil muestra que la tormenta se ha detenido por completo, lo que simboliza el silencio de la naturaleza que sigue hasta su muerte.

La naturaleza comparte sus simpatías y lealtades más profundas con Esther en *Luz Silenciosa*, pero parece tener un propósito y una relación diferente con Marianne. Parece impartir claridad y un cuerpo superior de conocimiento dentro de Marianne, que guía su toma de decisiones en la película. Después de que Johan y Marianne tienen relaciones sexuales, una hoja de cedro en forma de corazón desafía la lógica y cae del techo de su habitación de motel. Johan pregunta, “What’s that on the floor there?” Marianne responde, “A leaf,” a lo que Johan pregunta, “A cedar leaf?” Marianne confirma, “Yes, red cedar.” El árbol de cedro ha sido venerado por su significado espiritual y bíblico, donde se cree que el árbol tiene poderes curativos y está asociado con la fuerza y la resistencia. John Worcester en su libro, *Correspondences of the Bible: The Plants*, compara la estructura del árbol de cedro con el proceso de alcanzar un mayor conocimiento natural y espiritual, escribiendo: “The spiritual tree also must extend its branches, put forth leaves, and mature its fruit on successively interior planes of the mind” (Worcester, 32). Worcester profundiza más en la capacidad del cedro para aprovechar aguas profundas inaccesibles para otros árboles y, por lo tanto, ser “exalted above all the trees of the field,” aludiendo al cedro como símbolo de sabiduría y madurez (30). Marianne identificando la hoja de cedro que cayó en su habitación es significativo porque simboliza la claridad que tiene en este momento. Después de su acto sexual, Marianne le dice a Johan que esa fue la última vez. Ella dice, “Peace... is stronger than love. Poor Esther.” A partir de ese momento, las acciones, y habilidades de Marianne reflejan esas características de un cedro, tales como la trascendencia y la posesión de un cuerpo superior de conocimiento. En los momentos finales de la película, cuando Marianne llega inesperadamente a la casa de Johan para el funeral de Esther, ella y Johan conversan. Johan le dice a Marianne, “I’d do anything to turn back time and go back to the way things used to be,” a lo que Mariane responde, “That is the only thing in



life we cannot do, Johan.” Mientras los dos se abrazan, Marianne se vuelve hiperconsciente de la luz del sol que brilla sobre ella. Ella trata de bloquear la luz con su mano, pero finalmente permite que brille sobre ella mientras Johan permanece en la sombra (Figuras 31-33).



Figura 31. Marianne bloquea el sol



Figura 32. La mano de Marianne, bloqueando la luz del sol



Figura 33. Marianne acepta la luz del sol

Marianne luego entra al funeral, va a la sala del velatorio donde está Esther y la besa, resucitándola efectivamente. Los elementos de la naturaleza vigorizan la claridad y la madurez dentro de Marianne, otorgándole la habilidad y voluntad de revivir a la esposa de su amado. Es evidente que la naturaleza juega un papel activo apoyando a ambas mujeres en la película, pero la función de la naturaleza difiere entre ellas. En el caso de Esther, la naturaleza sirve para extender la experiencia afectiva de Esther y genera una resonancia emocional para su personaje, mientras que en el caso de Marianne, sirve para desbloquear una habilidad y un nuevo nivel de conocimiento corporal dentro de Marianne que finalmente los libera a ella y a Esther de la situación que enfrentan en manos de Johan.

Las tomas inicial y final de la película de la salida y la puesta del sol pueden, por lo tanto, leerse como un símbolo de la renovación de Esther y Marianne. Es significativo que no vemos la reacción de Johan ante el renacimiento de Esther ni su su reunión con ella y, en cambio, vemos un atardecer de cinco minutos directamente después de la resurrección de Esther y la salida de Marianne de sus vidas. En los momentos finales de *Luz Silenciosa*, Johan y sus luchas se dejan de lado, ya que finalmente prevalece la omnipotencia y omnipresencia de la naturaleza y los sentimientos de las mujeres, llevando a Esther y Marianne en el viaje y dejando atrás a Johan en su sombra. Aunque no es inmediatamente perceptible, *Luz Silenciosa* demuestra el poder subliminal de la naturaleza y su manera de comunicar las emociones al desempeñar un papel activo y multifacético en la creación de visibilidad y el empoderamiento de aquellos que han permanecido en la periferia de la representación.



## V. Conclusión

*¿Johan ama a Esther o a Marianne? ¿A quién elegirá?* En *Luz Silenciosa*, estas preguntas parecen ser el ímpetu de la narrativa de la película, pero las respuestas son irrelevantes. El significado más profundo radica en la pregunta de por qué y cómo la película de Reygadas sobre una pequeña comunidad menonita en México ambientada en un idioma hablado por menos de 300,000 personas en todo el mundo resuena en audiencias de todo el mundo. El modo de transnacionalidad de la película tiene sus raíces en el afecto de la experiencia emocional y visual que nos hace sentir por los personajes y nos posiciona para sumergirnos en el mundo extranjero de *Luz Silenciosa*. El tema elegido por Reygadas, la comunidad menonita de Chihuahua, demuestra una historia rica de coexistencia pacífica con las autoridades mexicanas, mientras que al mismo tiempo conducen sus propias vidas y llevan a cabo sus propias tradiciones y hablan su propio idioma. La tolerancia entre los menonitas y el estado mexicano que impulsaba una ideología de mestizaje en el momento de su llegada a México demuestra ser un estudio de caso que ejemplifica la intersección del orgullo por la propia identidad y cultura, y el aprecio e integración en otro. A diferencia de *Japón* que se define por su anticontexto y antinarrativa, en *Luz Silenciosa* hay un contexto histórico real. Sin embargo, la suposición de Reygadas de que la audiencia no podrá identificarse con el contexto de la película por su distanciamiento lingüístico y cultura sigue en pie, manteniendo su misma distancia entre las audiencias globales. El tema está tan alejado de los principales medios de comunicación, y los estilos de vida aislados y homogéneos de los menonitas, dijo una vez Reygadas en una entrevista, le permitieron evitar tomar decisiones sobre la ocupación y el estatus social de los personajes en comparación con una historia similar ambientada en un entorno urbano moderno (Watkins 5). *Luz Silenciosa* todavía se define por la ausencia de marcadores de identidad como la clase social además de la

desorientadora representación de México, sin embargo, se basa en una realidad que hace que la película provoque sentimientos y sea motivada por fuerzas que van más allá del lenguaje.

La comunidad menonita opera bajo estrictos roles sociales y de género y los personajes retratados en la película no fueron una excepción a estas reglas. Johan es el patriarca de su familia y la narrativa central de la película gira en torno a qué mujer, su esposa o su amante, elegirá al final. La película, sin embargo, a través de su cinematografía y los afectos que produce, sugiere una lectura feminista de la película que visibiliza las figuras femeninas, incluso con una narrativa que promueve su invisibilidad. La manifestación afectiva del dolor en particular, guía las simpatías de la audiencia mientras Marianne experimenta el aislamiento y Esther experimenta la traición como resultado de su relación con Johan. Además, la presencia omnipresente y perdurable de la naturaleza afecta nuestra forma de ver y orientar la película, donde el papel de la naturaleza puede entenderse como una defensora activa y poderosa de las figuras femeninas desde el principio de la película hasta el final, pero de diferentes maneras. En última instancia, *Luz Silenciosa* sigue el mismo modo de transnacionalidad que *Japón* en la medida en que prioriza su resonancia a través de su cinematografía, sentimientos universales y su afecto, así como las representaciones desafiantes de México. Lo que difiere de la primera película de Reygadas es el papel más claramente definido de la naturaleza, y que el contexto y la localidad de *Luz Silenciosa* está anclada en una comunidad identificable a diferencia del imaginario creado en *Japón*, pero aún se siente igual de extraño. Reygadas visibiliza a los que han permanecido en la periferia de la sociedad y desafía los sistemas patriarcales al abrir numerosas posibilidades en manos de las figuras femeninas mientras la figura masculina queda impotente. Este mensaje y la cuidadosa coexistencia de distancia y especificidad es lo que hace que *Luz Silenciosa* logre éxito a nivel transnacional, ya que la película aclamada por la crítica resuena con audiencias más allá

de las fronteras de México. El próximo capítulo explorará su siguiente película *Post Tenebras Lux* (2012) e investigará los modos, estéticas, y estructuras cinematográficas que hacen que la película sea legible y significativa para todos los públicos.

## Capítulo 3

### La luz que sigue a la oscuridad en *Post Tenebras Lux*

#### I. Introducción: un comentario social que se resiste a la representación

Desde la escena inicial en la que se muestra a su propia hija corriendo en terreno abierto rodeada de vacas y perros, es evidente que Reygadas continúa con sus prácticas cinematográficas basadas en técnicas de cine lento con énfasis en el mundo natural junto con el uso de actores no profesionales en su película *Post Tenebras Lux* (2012). Apartándose de los sentimientos de distancia y desconocimiento que Reygadas crea en *Japón* y *Luz Silenciosa*, *Post Tenebras Lux* retrata exactamente lo que evadió cuidadosamente en sus dos películas anteriores: comentarios sociales sobre raza, clase, y la condición sociopolítica en México. En *Post Tenebras Lux*, la narración semiautobiográfica se centra en la experiencia de Juan (Adolfo Jiménez Castro), un mexicano blanco y acomodado, y su familia, además de Siete (Willebaldo Torres), un mexicano no blanco de clase trabajadora quien trabaja como contratista de Juan para su casa en la zona rural de México después de su reubicación desde la Ciudad de México. La película, sin embargo, salta en el tiempo al incorporar momentos del pasado y el presente, salta en el espacio al incorporar escenas que tienen lugar no solo en México, sino también en Inglaterra y Francia, y desafía las leyes tradicionales de la materialidad al incorporar escenas que incluyen una figura holográfica roja de un demonio sosteniendo una caja de herramientas en los momentos iniciales y finales de la película. Las oscilaciones temporales y espaciales inconexas y las representaciones imaginarias desafían la lógica racional y desafían nuestras expectativas de ver un progreso narrativo en la pantalla. *Post Tenebras Lux* se resiste a la tradición narrativa lineal y, por lo tanto, es difícil precisar y resumir la trama y el mensaje de la película.

La película se desarrolla a través de un lente onírica, lo que crea la calidad desorientadora de la película. El quid de la filmografía de Reygadas hasta este punto se define por su resistencia a retratar un México fácilmente reconocible. Lo logra en *Japón* eliminando símbolos o identificadores mexicanos significativos y lo logra en *Luz Silenciosa* al enfocarse en una comunidad mexicana periférica y subrepresentada que aparentemente no se ve afectada por cuestiones de raza y clase social. Entonces, ¿cuál es el impacto de este cambio repentino, de abstenerse de estos temas a hacer de estos temas el foco principal de la película? Angela García ofrece una mirada, donde interpreta *Post Tenebras Lux* como una etnografía de la crisis y el aguante en la Ciudad de México, relacionando la película con la violencia desatada en torno a la guerra contra las drogas en México declarada por el gobierno de los Estados Unidos en diciembre de 2006 (García 111). Ella escribe, “Since [2006], at least 120,000 Mexicans have been killed in the drug war; another 26,000 have disappeared, and over 250,000 Mexicans have been displaced, making it the most severe case of enforced disappearance in Latin America” (111). La guerra contra las drogas en México marcó una nueva era de crisis, víctimas, corrupción y violencia en el México del siglo XXI, donde quizás evitar deliberadamente tales temas en los medios y el arte ahora tiene un peso diferente y transmite un mensaje diferente al que tenía antes. Si bien estoy de acuerdo con García en el sentido de que los efectos de la guerra están ahora en plena vigencia al momento de la producción de esta película y han influido en que Reygadas deje de evitar los temas sociopolíticos, no estoy de acuerdo con su argumento de que el contexto histórico es la tesis central de la película. La cualidad esquiva de la película es el aspecto más sobresaliente y resonante de *Post Tenebras Lux*, en lugar de lo que podemos racionalizar sobre el estado de México. Los académicos han analizado la película extensamente a través de una lente sociopolítica, brindando evidencia de qué aspectos de la película simbolizan el clima político de

México; sin embargo, sostengo que Reygadas ofrece un comentario sobre la humanidad que se extiende más allá de la política mexicana. *Post Tenebras Lux* se da cuenta tanto de lo local como de lo global, ya que responde simultáneamente a los problemas apremiantes de la época en México y hace un comentario sobre la condición humana, todo mientras se alinea con la filosofía cinematográfica de Reygadas que prioriza cómo nos hace sentir sobre lo que debemos racionalizar. Por esta razón, mi interpretación de la película, aunque podría decirse que justifica un análisis político y contextual, se deriva en cambio de su afecto y menos de su significado político.

*Post Tenebras Lux*, Latin para “después de la oscuridad, la luz” es lo que Vivian Sobchack describe como “a difficult film,” una categoría que se refiere a obras que el público considera “hard to explain, boring, disgusting, or some combination thereof” (Sobchak 51). Argumenta, “difficult films don’t ‘make sense’ in the way we expect sense to mean— coherent, plausible, and referential” y esto, dice, “tends to arouse discomfort in the viewer” (51). Las críticas de la película dicen que la película “Lack[s] focus...it’s an opaque, unforthcoming, exasperating work” Como otros leen que es “Impressionistic and tantalizing...[and] viewers can expect to be plunged into obscurity rather than enlightenment” (Brooks, Romney). La ironía y la desconexión entre el significado del título de la película y la recepción crítica revelan la confusión intencionada impulsada por los afectos de la película que por último provocan la reflexión, la introspección y la interpretación por parte del espectador. A través de *Post Tenebras Lux*, Reygadas exige una gran cantidad de energía interpretativa y compromiso por parte del espectador. García escribe, “Post Tenebras Lux...offers an anthropology and a reflexive stance on how filmic difficulty can nuance ethnographic engagements with disoriented and disorienting worlds” (102). Si bien el enfoque de García es cómo la película ayuda a desbancar la forma en

que se entienden los anexos ubicuos de la Ciudad de México, o las instituciones no reguladas de tratamiento de adicciones para personas desplazadas por el capitalismo y la violencia criminal, me interesa explorar en este capítulo cómo la 'dificultad fílmica' de *Post Tenebras Lux* hace un comentario social que desafía el pensamiento racionalista, y cómo esto crea un foro abierto e incompleto que funciona en conjunto con las preocupaciones sociales y existenciales que son posibles a través del afecto.

Hay algunos términos recurrentes que uso en este capítulo, como la Ilustración, el surrealismo, lo humano-no humano, y el colonialismo. El tema de la Ilustración es un punto focal de *Post Tenebras Lux*, donde la luz que se aclara a través de la película desafía las nociones estereotipadas de la Ilustración, ya que se refiere de manera más reconocible al movimiento filosófico de los pensadores europeos. Este capítulo deconstruye la construcción etnocéntrica y antropocéntrica de la Ilustración y ofrece una definición alternativa que se comunica a través de la película. El surrealismo, es otro tema recurrente de *Post Tenebras Lux*. La calidad onírica que desafía nuestras percepciones del espacio, el tiempo y la realidad crea la naturaleza contemplativa e introspectiva de la película, y el capítulo explora la mecánica del surrealismo en *Post Tenebras Lux* y su significado en su interpretación. La dialéctica entre lo humano y lo no humano es otro punto focal de la película. Para este capítulo, me enfoco en cómo Reygadas pone los humanos y el mundo natural, específicamente las plantas, en diálogo entre sí para unirse y revelar un mensaje a la audiencia sobre amplias condiciones sociales. El concepto de colonialismo se menciona varias veces a lo largo del capítulo, y el término en este contexto se refiere a los efectos clandestinos del colonialismo en la sociedad mexicana actual, que se manifiesta a través de los personajes blancos y privilegiados de la película.

Antes de profundizar más en los detalles, la premisa de la película gira en torno a una serie de eventos y momentos en la vida de una familia acomodada, Juan y Nathalia (Nathalia Acevedo) y sus dos hijos pequeños Rut (Rut Reygadas) y Eleazar (Eleazar Reygadas), con otros eventos desconectados como una fiesta de Navidad familiar ambientada en el futuro, una orgía en una casa de baños francesa ambientada en el pasado, un partido de rugby adolescente ambientado en Inglaterra, así como una figura de un demonio entrando en la habitación de un niño, todos dispersos por todo la película. La narrativa principal gira en torno a Juan, un hombre de temperamento violento que es adicto a la pornografía mientras él y su familia se establecen en su nuevo hogar rural después de mudarse de la ciudad. La película llega a su clímax cuando Juan llega a casa y encuentra a Siete, su empleado y amigo, robando sus dispositivos electrónicos con la ayuda de otro hombre. Cuando Juan los confronta, recibe un disparo y muere a causa de las heridas que sufre. Los hijos de Juan le cuentan a Siete que su padre ha muerto, pero una escena que muestra una fiesta del futuro que tiene lugar cuando tanto los niños como Juan son mayores sugiere otro posible desenlace. Poco después de la muerte o la percepción de muerte de Juan, Siete camina hacia un campo abierto cerca del bosque y se decapita después de descubrir que su familia separada lo dejó por segunda vez. La progresión no lineal y el diálogo escaso de la película ayudan a desfamiliarizar las imágenes familiares y las narrativas de la pobreza y la violencia en México. En cambio, la película transmite las luchas internas de sus personajes que surgen de realidades materiales específicas como el exceso frente a la pobreza, por ejemplo, el acceso a Internet de Juan fomenta su adicción a la pornografía, y el distanciamiento de Siete es un resultado directo de su abuso de drogas y su incapacidad para mantener a su familia. Estas realidades surgen de lo que *se siente* como dificultad sobre lo que se presenta como dificultad: por ejemplo, el aburrimiento y la ambivalencia para Juan, y el dolor y la vulnerabilidad para



Siete. Estos modos sensoriales y perceptivos se transmiten como la raíz de sus adicciones y conflictos internos y se priorizan sobre la 'materialidad' o falta de ella, de sus respectivos vicios.

En entrevistas, Reygadas afirma que su película tiene dimensiones 'sociológicas' y 'psicológicas' que se relacionan con un 'choque' entre lo que él identifica como tendencias 'occidentales' y 'no occidentales' de la sociedad mexicana (Barker). Reygadas comenta que Juan proyecta una 'mentalidad occidental' de 'superioridad' en sus interacciones con las personas que lo rodean, y que esta perspectiva vincula a su protagonista con un 'paradigma' histórico de 'racionalismo europeo' marcado por la "guerra, el colonialismo, patriarcado y explotación," además de diversas ideas de 'progreso' (Lim). Para Reygadas, tanto la riqueza de Juan como su llamada 'mente occidental' son responsables de su 'insatisfacción crónica' y 'desconexión' de otros humanos y 'del mundo natural' y atribuye la desafección de Juan a su clase (Koehler & Reygadas). Junto a Juan y su familia, Reygadas pone de relieve el aspecto "no occidental" de la sociedad mexicana de una manera que resiste las trampas de los estereotipos o la política de identidad. Reygadas afirma, "I'm not trying to say that's a better way of life or whatever at all," y comenta que los problemas que aquejan a la comunidad rural se derivan de que el 'non-Western' México fue "destroyed and raped [and] it hasn't yet recovered," términos que aluden a la violenta formación colonial del mexicano y el legado de esta violencia que aún existe (Paz). Las reflexiones de Reygadas evocan aspectos de lo que el teórico decolonial latinoamericano Aníbal Quijano llama la "coloniality of power" para denotar el impacto duradero del eurocentrismo en la historia y las culturas latinoamericanas, y para invocar las desigualdades en curso que ocurren a lo largo de los ejes de raza y trabajo (Quijano 170). Quijano escribe que 'the European paradigm of rational knowledge, was not only elaborated in the context of, but as part of, a power structure that involved the European colonial domination over the rest of the world,'

de una manera que resuena con el sentido de la superioridad explotadora y ‘racional’ del rico protagonista occidental (174). *Post Tenebras Lux* confronta la realidad del colonialismo que impregna la sociedad mexicana, pero trastorna la colonialidad del poder al derrocar el pensamiento racionalista a través de su cinematografía y decisiones narrativas y artísticas. Un ejemplo de esto en juego es durante la reunión de Alcohólicos Anónimos (AA) donde Siete presentó a Juan por primera vez. La choza en la que se encuentran es oscura y no tiene electricidad, lo opuesto a la casa modernista de Juan. Tiras estrechas de luz atraviesan las grietas del edificio, resaltando la piel de un anciano parado detrás de un podio, donde se prepara para dar su testimonio de AA (Figura 34). La cámara se detiene en un primer plano de la piel profundamente arrugada del hombre, estableciendo una conexión entre la textura de su piel y el entorno que lo rodea. Luego se desplaza lentamente para mostrar los contornos de los rostros que lo rodean. Indígenas y pobres, parecen estar incómodos (Figuras 35 & 36). Al presentar conscientemente el malestar de los miembros, la escena hace visible la inquietud de las poblaciones de clase baja de México. El anciano detrás del podio tiene una voz tranquila y dice algunas frases vagas sobre su vida. Otro hombre se acerca al podio y con las manos a la espalda mira directamente a la cámara y cuenta sus habilidades laborales: electricidad, construcción, y tala. Luego aparta la mirada de la cámara y, entre respiraciones profundas, enumera sus problemas con el alcohol, las drogas, y las trabajadoras sexuales. Le da gracias a la confraternidad de AA, pide fuerzas para seguir viviendo y se marcha. El tercer hombre en acercarse al podio es Siete, el trabajador de Juan. Siete también comienza su testimonio enumerando sus habilidades laborales y anuncia la visita inesperada de Juan y señala que Juan también es su jefe, a quien aún considera un amigo. La cámara cambia de Siete a Juan, quien se

siente apartado de los miembros, cerca de la puerta. Juan es iluminado por la luz natural, haciendo que su piel clara parezca aún más clara (Figura 37).



Figura 34. “El Sapo” en el podio



Figura 35. Miembro de AA



Figura 36. Miembro de AA



Figura 37. Juan mirando a Siete

Esta escena es significativa porque establece los sentimientos entre los personajes que se repiten a lo largo de la película. Los testimonios y las expresiones faciales de los lugareños transmiten sentimientos de empatía y vergüenza, y apuntan a un deseo de mejorar sus vidas a través del trabajo duro. Por otro lado, el lenguaje corporal y las expresiones faciales de Juan contrastan fuertemente con estas emociones. Tiene una apariencia confiada, casi engreída y su falta de testimonio transmite la indiferencia de Juan hacia los demás, como si sus vidas no tuvieran ninguna consecuencia o importancia sobre la de Juan. El trabajo de cámara en la escena

ayuda a expresar el contraste entre el peso y la preocupación de los lugareños y Juan, donde los lugareños se muestran en planos de primer plano que enfatizan su estado emocional, mientras que Juan se muestra en un plano general que crea una sensación de distancia y separación entre él y los demás. La escena evoca la brecha entre los privilegiados y los pobres de México. La imagen de la choza, las frecuentes referencias al trabajo informal en los testimonios de AA, y la historia de Siete contrastan fuertemente con la situación de Juan, quien es un jefe que observa la reunión. Aunque ambos asisten a esta reunión en busca de ayuda, los problemas de Siete y Juan existen en planos diferentes. Las divisiones sociales entre ricos y no ricos son las más evidentes en esta escena y esta distinción se hace a través de los testimonios, los primeros planos de los lugareños y la disposición distanciada de Juan.

La escena de la reunión de AA muestra de manera más inteligible las diferencias de clase en la sociedad mexicana, sin embargo, hay otros momentos en la película donde Reygadas crea una yuxtaposición marcada entre clases. Las dos escenas que muestran la fiesta de Navidad y la fiesta de la comunidad local a la que asisten Juan y su familia ocurren en diferentes puntos de la película, por lo que la comparación inmediata entre estas escenas no es clara. La celebración navideña organizada por Juan y su familia es marcadamente diferente de una fiesta más modesta organizada por la comunidad rural que se muestra más adelante en la película. En la fiesta de Navidad ambientada en el futuro, se muestra a familiares y amigos repartiendo billetes de dólares estadounidenses a los niños, animándolos a convertirse en empresarios cuando crezcan, mientras los camareros sirven comida en sus mesas. Juan y sus invitados se sientan alrededor de la mesa vistiendo ropa formal mientras hablan sobre Tolstoi, Dostoievski y Chéjov (Figura 38). Una vez más, Juan se muestra confiado en su lenguaje corporal y facial mientras recita un pasaje de Guerra y paz, mientras Nathalia lo mira con admiración y el resto de la mesa lo escucha

atentamente (Figura 39). Se muestra cómodo y casi arrogante en la forma en que habla en esta escena, y la toma de primer plano que lo muestra a él y a Nathalia transmite la presencia dominante que tiene en la mesa. En cambio, en la fiesta rural, los invitados están interesados en la comida, la bebida y la conversación y no los intelectuales europeos (Figura 40).



Figura 38. Familiares en la fiesta de Navidad



Figura 39. Juan y Nathalia



Figura 40. Fiesta de la comunidad rural



Figura 41. Hombre borracho en la fiesta

El choque entre mexicanos occidentales y mexicanos no occidentales que describe Reygadas estalla en la fiesta rural en un debate tenso y ebrio sobre quién es más “mexicano”: los residentes rurales empobrecidos o la clase alta rica y cosmopolita. Las concepciones de raza animan esta división, ya que uno de los residentes locales identifica a Juan como ‘güero’ y le pregunta repetidamente a Nathalia si ella es mexicana (Figura 41). Ella responde que es mexicana, igual que él, pero el borracho quiere pelear con ella, a lo que ella responde diciendo que está lista para irse a casa. Estas dos escenas demuestran que estamos arraigados en las realidades de la sociedad

mexicana, como Reygadas crea una asociación que vincula el privilegio con la indiferencia y la pobreza con la angustia. La tensión en esta escena puede reducirse a un tema “mexicano” debido a los conflictos que rodean los conceptos de identidad y nacionalidad mexicana, pero lo que más resuena en esta escena es el claro dolor y ofensa que siente el borracho cuando Juan y Nathalia le dicen que son igual de mexicanos también. Lo que se extrae de esta escena es que Juan y Nathalia son presentados como la personificación del privilegio y beneficiarios de su sociedad, ante lo cual el borracho siente frustración y rabia hacia él porque su identidad y posición no le otorgan los mismos privilegios. La exasperación que se transmite a través de esta escena se puede leer en todos los públicos que han experimentado que la vida es injusta. Entre esta escena, la cena de Navidad y la reunión de AA, la audiencia ve que Juan existe en varios mundos diferentes que lo colocan en un pedestal, pero los afectos en estas escenas sirven para revelar las emociones de sus contrapartes más marginadas, guiando nuestra atención y simpatías por aquellos sujetos que lo superan, creando en última instancia una sensación de reconocimiento que puede resonar con diversas audiencias.

*Post Tenebras Lux* desafía los modos tradicionales de narración y cinematografía al desafiar cómo se desarrollan la trama y la narrativa en el cine a través de la manipulación de las percepciones del tiempo, el espacio y la realidad. Al hacerlo, la película depende de las energías interpretativas del espectador, que están vinculadas con las manifestaciones afectivas de la película, lo que se prioriza sobre cualquier interpretación lógica de la película utilice el diálogo y la imagen para transmitir un mensaje determinado. En este proceso de interpretación a través del afecto, la película invita a pensar, no solo sobre los temas que son relevantes y específicas de México, sino también sobre preocupaciones sociales y existenciales más humanas. Las siguientes secciones explorarán la estética cinematográfica y los métodos que crean esta calidad en la

película, el papel de la naturaleza en la película, y se definirá más específicamente el comentario social y el impacto persistente que *Post Tenebras Lux* le deja a sus espectadores.

## **II. Desdibujando el tiempo, el espacio, y la realidad**

Esta sección examina cómo las representaciones del tiempo, el espacio, y la realidad en *Post Tenebras Lux* desafían el pensamiento racionalista humano y cómo la película negocia la existencia humana y no humana de una manera que avanza las posibilidades del pensamiento global. Al confiar en la cinematografía y la estructura narrativa para desdibujar nuestra percepción del tiempo, espacio, y la realidad, Reygadas evoca un sentimiento y imagen surrealista en su película. ¿Por qué Reygadas emplea el surrealismo, una forma de arte que es la más alejada de la realidad convencional, para transmitir temas de la sociedad mexicana como el clasismo, el racismo y la adicción en lugar de retratar estos temas con un mayor grado de fidelidad o precisión? Reygadas deja en claro que *Post Tenebras Lux* no debe interpretarse en función de nuestra comprensión lógica o racional de la trama porque la película no se compromete a retratar la lógica temporal, espacial, o visual en las formas en que estamos acostumbrados. El objetivo del surrealismo es equilibrar una visión racional de la vida con una que afirme el poder del inconsciente y los sueños, y enfatizar el vínculo íntimo entre la imaginación liberadora y la mente para lograr la liberación de las estructuras sociales arcaicas y represivas (Tate).

El título de la película, que significa “después de oscuridad, la luz,” transmite el comentario de Reygadas sobre el lado oscuro del legado de la Ilustración, ese racionalismo privilegiado por encima de todo y por lo tanto, según él, está vinculado al legado colonial de México. En una entrevista, Reygadas ha posicionado a *Post Tenebras Lux* en relación con la



Ilustración y describe a Juan como el “unsatisfied Westerner,” una perspectiva que, para él, proviene de la Ilustración, donde dice que “that paradigm...has somehow ruined much of our lives” (Lim). Este punto de vista, junto con los extensos temas oníricos y antirracionalistas no humanos de Reygadas en la película, hace eco de la creencia surrealista de que “the overarching rationalism of the Enlightenment, and of its avatar, positivism, had led to an alienating diminution of the polysemic fulsomeness of the world that man inhabited and that inhabited him” (Hammond, 2). Así, la luz a la que se refiere el título de la película no es una luz asociada a la Ilustración que privilegia el racionalismo occidental, sino que alude a la idea surrealista de ‘oneiric illumination’ que se refiere a un tipo diferente de luz que se produce siguiendo la oscuridad de los sueños y el mundo no humano, que está desligada de cualquier región en particular (Horkheimer et al.). La resignificación de la Ilustración de Reygadas que posiciona el inconsciente sobre el consciente y el sentimiento sobre el entendimiento hace que *Post Tenebras Lux* sea legible más allá de las fronteras mexicanas, lo que hace que la película sea transnacional. Lucy Bollington escribe, “The film unfolds through a surrealistic free association of thought which propels spectators across fantasies and dreams, and through divergent pasts and imagined futures, with little, if anything, to separate these imaginistic paths” (Bollington, 139). El desapego de la película del tiempo, el espacio, y la realidad y el enfoque en representar las cualidades de los sueños hacen que las posibilidades y las interpretaciones de la película sean infinitas.

La escena de apertura de *Post Tenebras Lux* impregna la cualidad onírica de la película y enfoca la intersección entre lo humano y lo no humano. La hija pequeña de Juan y Nathalia, Rut, corre en campo abierto rodeada de montañas y bosques junto con animales mientras los nombra alegremente: “¡Vacas! burros! ¡Perros!” La cámara tiene una lente similar a un halo que es

recurrente en la mayoría de las escenas a lo largo de la película, que difumina los bordes exteriores de la pantalla, como lo describe Mariano Paz, “un estilo que desfamiliariza la imagen y la vuelve incómoda o perturbadora” (Paz 1074). Esta lente reproduce la sensación de visión imperfecta que imita la vista humana y se usa en lugar de la lente clara y mejorada que suelen usar las cámaras de cine. Bollington escribe que esta lente “privileges an uncertain form of vision that fills the image with ripples and echoes...that blur the contours of individual bodily forms that usually serve to separate the human from the broader environment” (8). La cámara mira como un ser vivo: pegada al suelo, con una paralaje visible en los bordes de la imagen, como si el punto de vista del espectador fuera producto de dos ojos y no de una cámara. El ser humano, o Rut, se filma en planos de existencia iguales a los de su entorno no humano en la escena, prestando igual atención y detalle a los animales, el suelo y el cielo que Rut. Este mismo efecto se usa a lo largo de la película, especialmente cuando los personajes están afuera.



Figura 42. Paisaje abierto con Rut y los animales

Una jauría de perros pasa corriendo junto a Rut mientras ella avanza hacia la cámara. A medida que avanza la secuencia, una cámara de mano se mueve hacia el encuadre y sigue a los diferentes animales. La perspectiva cambia constantemente entre Rut y los animales, a veces alineándose con el punto de vista de Rut y otras alineándose con las perspectivas de los perros mientras corren, interactúan, y pastorean el ganado y los caballos, y otras veces la cámara se desplaza a través del paisaje circundante sin ninguna lealtad con un cuerpo o punto de vista (Figura 42). La cinematografía de la escena inicial crea una interacción de perspectivas entre lo humano y lo no humano al descentralizar la visión y el pensamiento humanos. Además de los animales, la escena se centra en las nubes grises y rosas a medida que el cielo continúa oscureciendo, la vida vegetal y la vegetación, así como los charcos de agua en el suelo. La cámara trabaja para evadir la priorización de la representación de una experiencia sobre otra. Bollington argumenta que, a menudo, la representación se combina con el lenguaje, lo que distingue a lo humano de lo no humano, pero la escena inicial socava el papel que juega el lenguaje al centrarse en los humanos:

In part, this semiotic relationality emerges in Reygadas' opening episode through the minimisation of language and the consequent creation of filmic space and time for other representational elements. The only 'language' that enters the opening episode is emitted in a broken form from the toddler through the words she uses to name the animals that surround her: 'vacas', 'burros', 'perrito'. These words are blurted out, disjointed from grammatical sentence structures, and seem to function more as memorised indices that refer directly to certain figures rather than indicating an understanding of the symbolism that animates the internal structuring logic of language. The toddler's words transport viewers back to a time in which language exists as a potentiality that is not yet fully acquired or developed. This minimisation of human language is characteristic of what Reygadas refers to as the 'arte de la presencia' that animates his films. For Reygadas, presence stands in sharp contrast to

‘representation’, or, rather, to a particular form of representation that marks theatre and literature (10-11).

Reygadas pretende retratar la presencia en un medio artístico cuyo fin es representar. Aún así, puede hacerlo confiando en su cinematografía y estructura narrativa para dismantelar las estructuras cinematográficas y narrativas que se prestan a la representación. Bollington, junto con Craig Epplin, argumentan que la minimización del diálogo en sus películas es un ejemplo del borrado del excepcionalismo humano y es una forma en que Reygadas logra esto, como escribe Epplin, “the trivialization of speech in Reygadas’ cinema erodes the distinction between the human and nonhuman in his films” (Epplin 297-301). Reygadas ha afirmado que, “la mayoría del cine que se hace en el mundo no es cine, sino básicamente literatura filmada con los medios teatrales, donde lo más importante es contar una buena historia” (Reygadas, *Reforma*). En cambio, pretende acercar su realización cinematográfica a las artes ‘silenciosas’ como la pintura y la fotografía, con el fin de capturar “la esencia de los seres, objetos y paisajes” en el momento (Salgado). Sintetizando las ideas de Bollington, Epplin y Reygadas, se establece un vínculo entre presencia y afecto, separado y distinto del vínculo entre representación y emoción. Al privilegiar la presencia sobre la representación, Reygadas asume una actitud agnóstica frente a la presentación de los sujetos en la pantalla. Por lo tanto, podemos suponer que lo que vemos cuando miramos su película no es una imagen o idea alimentada con cuchara que nos instruye sobre qué sentir o pensar, sino que es una imagen que imita mejor nuestro proceso de percepción biológica donde el afecto precede a la emoción. La lente torcida que imita la percepción visual nos recuerda nuestros propios defectos y nuestra visión limitada del mundo, lo que confunde nuestra interpretación de *Post Tenebras Lux* y llama la atención sobre la experiencia afectiva y a la vez la experiencia no humana del mundo, que es un mecanismo en el que la película

desmantela los efectos duraderos de los pensadores de la Ilustración que defienden el excepcionalismo humano.

No solo se manipula la visión, sino que se desafían nuestras percepciones del tiempo, el espacio, y la materialidad. El tiempo y el espacio, por ejemplo, en las escenas que muestran un partido de rugby en Inglaterra. Después de la escena de la reunión de AA, la película corta abruptamente a una escena que muestra a muchachos adolescentes equipándose y preparándose en el vestuario para su partido de rugby, hablando en inglés británico. El juego de rugby regresa en la escena final de *Post Tenebras Lux*, donde se desarrolla el juego. La toma final de la película muestra al equipo perdedor en una reunión durante un tiempo muerto, mientras uno de los muchachos les dice a sus compañeros, “We can beat this team. They’ve got individuals, but we’ve got a team so come on let’s go,” mientras la película se vuelve negra (Figura 43).



Figura 43. Partido de rugby en una escuela en Inglaterra

Estas escenas parecen no tener relación con la narrativa de la película, pero parece reverberar el propio tiempo de Reygadas como estudiante y miembro del equipo de rugby en Inglaterra, donde se filmó en su alma mater (*The European Graduate School*). El partido de rugby interrumpe el flujo narrativo de la película, desdibujando nuestras percepciones del tiempo, el lugar, y la realidad. Reygadas dijo una vez en una entrevista: “This is not a narrative film but a cognoscitive

film. It's about direct feeling and experience. Many people feel these connections to different levels of reality as totally natural, and the film is a mix of different perceptions of time. The present. The Past. Projected images of the past and the future. And then there is the reality which exists but is not in front of our eyes, that's the rugby for instance" (Reygadas, *TimeOut*). Las escenas de rugby son una representación de una realidad que es identificable en diferentes niveles a través de las audiencias, pero no es central ni relevante para la trama de *Post Tenebras Lux*. La incorporación de estos momentos nos recuerda las realidades que ocurren fuera de nuestra percepción, incluida la de los personajes de la película, y destaca el estilo de Reygadas de presencia sobre la representación.

Las leyes del mundo físico se cuestionan en las escenas que muestran una figura holográfica roja de demonio que sostiene una caja de herramientas cuando entra en la habitación de un niño (Figura 44). Dos escenas muestran a la figura holográfica frente al niño mientras el niño le devuelve la mirada, curioso pero no asustado. Después de varios momentos en cada escena, la figura deja al niño en la habitación y pasa a la siguiente escena. Al igual que las escenas de rugby, estas escenas tienen un significado autobiográfico para Reygadas: "This image came out of a dream I had, set in my parents' house, where I lived until I was five. The toolbox the demon is carrying is actually my father's, the one he was carrying before I was born and still has" (Reygadas, *Cineaste*). Estas escenas con el demonio significan una entrada al mundo onírico, separada de la realidad de las vivencias de Juan y los chicos en el partido de rugby. Cuando se le preguntó sobre esta escena en una entrevista, Reygadas dijo, "The devil has a toolbox... That's to show that concepts like good and evil are adult ideas. They're part of the conceptualisation which shapes the child's separation from the world.... Childhood is the time when parents tell you what life is, what's good, what's bad, so the child loses that innocent,

direct sense of contact with the world” (Reygadas, *TimeOut*). El niño, sin emoción ni miedo en su rostro, mira al demonio con interés (Figura 45).



Figura 44. Holograma de un demonio con una caja de herramientas



Figura 45. Niño mira al demonio en su habitación

Reygadas demuestra que las imágenes del bien y del mal no son innatas y se aprenden, y que este aprendizaje ocurre cuando los padres le enseñan qué pensar y ocurre cuando el niño pierde el “direct sense of contact” con su entorno. Sirviendo como parte de la gran metáfora del cine de Reygadas, esta escena comunica su objetivo general de reunir al espectador con una sensación directa de contacto con su entorno a través de los sentimientos en lugar de dictar qué pensar sobre ellos.



La relacionalidad entre humanos y no humanos está al frente de *Post Tenebras Lux* y está mediada a través de las cualidades oníricas de la película que presentan el tiempo, el espacio, y la realidad como conceptos flexibles, que reflejan mejor la memoria y los procesos imaginarios en el cerebro. Los sueños, según Eduardo Kohn, cuyo trabajo etnográfico se centra en la comunidad de Ávila Runa y sus conocimientos ecológicos en la Amazonía ecuatoriana, “are one prominent modality through which human and nonhuman worlds come into contact and are negotiated” (Kohn, 140). Basado en sus experiencias observando a la comunidad indígena, argumenta que “dreams are not commentaries on the world; they take place in it,” diciendo que los sueños “grow out of and work on the world, and learning to be attuned to their special logics and their fragile forms of efficacy helps reveal something about the world beyond the human” (13). *Post Tenebras Lux* desmantela los procesos de pensamiento racional que privilegian las cosmovisiones etnocéntricas y antropocéntricas en favor de procesos de pensamiento que reflejan mejor la fluidez y la fugacidad de nuestras mentes. Esta sección sostiene que la luz a la que se refiere el título de la película tiene un significado diferente al de la luz experimentada o alcanzada por los pensadores occidentales durante la Ilustración. Apartado de un punto de vista etnocéntrico y antropocéntrico hacia la luz, ¿qué significa la luz que sigue a la oscuridad según Reygadas? La siguiente sección amplía la relación entre humanos y no humanos y explora el papel que juega la naturaleza en la luz que se revela a través de la película.

### **III. Juan, Nathalia, y Siete como plantas: una lectura a través de la naturaleza y sus afectos**

Al igual que en *Japón* y *Luz Silenciosa*, el mundo natural en *Post Tenebras Lux* juega un papel importante en la experiencia y el significado de la película. En *Japón*, el paisaje hermoso del entorno novedoso del hombre es tan asombroso que cambia su decisión de suicidarse. En *Luz*,

*Silenciosa*, la naturaleza juega un papel tan activo como los personajes, donde sus simpatías y capacidades se ponen del lado de las figuras femeninas y sugiere así una lectura feminista de la película. En *Post Tenebras Lux*, Reygadas descentraliza lo humano y recurre y prioriza lo no humano como forma de comunicar la condición humana. Stacy Alaimo arroja luz sobre los problemas planteados por el antropocentrismo, citando que “While theories of social construction have done invaluable work by criticizing naturalized and oppressive categories of race, class, gender, sexuality, and ability, from an environmental point of view, these theories can set aside or minimize the importance, substance, and power of the material world” (Alaimo 23). *Post Tenebras Lux* obliga al espectador a sentir y pensar sobre el lugar de la naturaleza como un agente vivo que desafía las ideas e imágenes tradicionales del espacio y la representación. Anat Pick y Guinevere Narraway en su libro *Screening Nature: Cinema Beyond the Human* proponen que la naturaleza es una “opening to a myriad of concerns that have to do with everyday life, history, politics, and the formal” (Pick y Narraway 4-5). Reygadas utiliza elementos y características de la naturaleza para revelar tales inquietudes relacionadas con la vida cotidiana a través de Juan, Siete, y Nathalia, quienes a su manera, se convierten en plantas en diferentes puntos de la película.

Joshua Reno presenta una idea llamada “vegetative semiosis,” citando que nuestro compromiso con la semiosis vegetativa se dilucida a través de las diferentes formas de parálisis, desde el sueño hasta las lesiones y la discapacidad, y la relativa inmovilidad, estasis y vulnerabilidad de la parálisis. Basándose en el trabajo de Sharon Kaufman, Reno escribe, “In the right state of pseudo-paralysis people might be described as ‘vegetables’ or as ‘vegging’ out, as if only barely alive or animate. If this were only metaphor or a figure of speech, it would not bring serious moral consequences, and yet it does. People who are characterized as “vegetative”

may be considered no longer a person, no longer meaningfully alive, no longer worthy of life” (Reno 26). Juan, Nathalia y Siete son retratados en estados vegetativos en tres momentos de la película: Juan cuando se queda paralizado por haber recibido un disparo de Siete, el cuerpo de Nathalia está inmovilizado cuando es usada para sexo en la casa de baños francesa, y Siete cuando se cae al suelo después de decapitarse. El estado vegetativo que vive cada uno de estos personajes revela un comentario social que la película hace producto del género, la raza, y la clase de cada personaje, y ofrece una iluminación que no se basa necesariamente en lo lógico o esperado, sino en los afectos que emanan del estado. estado vegetativo que experimenta cada personaje.

Juan encuentra su estado vegetal, o su semiosis vegetativa, a través de un acto de violencia de clase racializada. Siete y su amigo indígena irrumpen en la casa de Juan para robar aparatos electrónicos y Siete le dispara cuando comienzan a pelear. Herido, Juan está postrado en cama y solitario. En la escena en la que Nathalia interpreta la canción “It’s A Dream” de Neil Young al piano en su habitación, Juan canta desde la cama y luego habla de la paz y la revelación que encuentra en su estado paralítico, diciendo que sólo ahora está curado de la enfermedad que lo aquejaba:

Hoy me sentí como cuando era niño. La hierba de Cuernavaca bajo mis pies. Cómo empujó entre los dedos de mis pies. Podía sentir cada cuchilla. Hacía tanto frío al anochecer... Hoy sentí amor por todas las cosas. Silla, vidrio, máquinas, ruedas, hasta la música a todo volumen que escuchamos del pueblo. Vi cómo todo está vivo. Brillante. Todo el tiempo. Me sentí como un bebé recién lavado. Limpio y seco. Sé que he estado enfermo al final de mi vida. Puedo verlo claramente ahora. Ve con los niños, amor. Pero tráeme a los perros primero.

En esta escena Juan logra su propia iluminación en el sentido más literal entre los tres personajes. Experimenta una forma de catarsis, una que lo “limpia” o lo libera de la culpa de su

adicción a la pornografía y el abuso de animales. Aunque un hombre pobre y de clase baja cometió violencia contra Juan, esta escena muestra que el acto de violencia de Siete finalmente resultó ser un catalizador para la autorrealización y el descubrimiento del hombre blanco. De repente, todo, tanto lo humano como lo no humano, está vivo y amado según Juan. Comenta que cuando era joven lo único que tenía que hacer era existir y ahora les toca a sus hijos hacer lo mismo. La canción de Neil Young hace eco de la idea de que el trauma que ha vivido Juan es solo un sueño que se está desvaneciendo:

It's a dream  
Only a dream  
And it's fading now  
Fading away  
It's only a dream  
Just a memory without anywhere to stay

Siente paz y plenitud en su estado vegetativo después de su experiencia violenta y las siguientes escenas indican que Juan sobrevive a la lesión porque está presente en una fiesta de Navidad que ocurre en el futuro cuando sus hijos están grandes. La escena de Juan en su cama demuestra la posición privilegiada de Juan y cómo su semiosis vegetativa condujo directa y linealmente a su propia iluminación, los sentimientos que produce y el sentido de pureza, lo que no es el caso de Nathalia ni de Siete.

Nathalia es retratada en estado vegetativo en la escena de la orgía, o posible violación, que tiene lugar en una casa de baños francesa. Después que conocemos que Juan tiene una adicción a la pornografía y él y Nathalia han luchado con su vida sexual como pareja, estamos trasladados a una casa de baños. Juan y Nathalia son dirigidos a una habitación donde hombres y mujeres desnudos miran o tienen sexo. Tan pronto como entran en la habitación, los hombres inmediatamente se interesan en Nathalia, cuyo cuerpo joven y desnudo está representado en plano general, diciendo cosas como: (traducción del francés) “I’m glad we came here, man” y

“You have beautiful skin,” y “I also want her. I want her for me” (Figura 46). Finalmente, Nathalia se acuesta boca arriba y apoya la cabeza en el regazo de una mujer mayor, donde le ofrece aliento y apoyo velados a Nathalia mientras los hombres tienen relaciones sexuales con ella mientras Juan observa. La penetración ocurre fuera de la pantalla y solo se ve el rostro de Nathalia sobre el regazo de la mujer en un primer plano (Figura 47):

(Traducción del francés)  
“It’s fine. Relax. Just enjoy it.”  
“OK.”  
“Your body is made for this. You must let go. Do you feel better now?”  
“Yes.”  
“They all want you because you’re beautiful.”  
“Yes. Thank you.”  
“This is a pleasure for me, Nathalia.”



Figura 46. Hombres mirando a Nathalia



Figura 47. “Your body is made for this”

Nathalia no mira ni se comunica con los hombres que están usando su cuerpo, los que están mirando, ni con Juan, solo con la mujer que la apoya. Su estado de inactividad implica que le hacen cosas a ella y frente a ella y ella tiene que aceptarlo porque su cuerpo “está hecho para esto,” lo que contrasta fuertemente con el estado de inactividad de Juan. Mientras que el estado vegetativo de Juan condujo a su iluminación, el estado vegetativo de Nathalia la convirtió en objeto para consumo. El afecto en esta escena es particularmente llamativo porque el sexo no se

representa remotamente erótico o sensual; miras la escena con incomodidad, preguntándote si estás viendo una violación. La escena resalta la aceptación pública y el secreto de la violencia sexual y revela nuestras propias faltas al no poder categorizar inmediatamente este acto sexual como consentido o no consentido. Esta escena en la casa de baños arroja luz sobre la realidad de la violencia sexual cometida contra las mujeres, donde la posibilidad de violación en esta escena refleja la posibilidad de experimentar la violencia sexual que las personas enfrentan todos los días – lo cual es especialmente relevante pero también irónico porque Reygadas el mismo fue acusado de acoso sexual durante el apogeo del movimiento Me Too en 2019 <sup>1</sup>. En esta escena, Nathalia se convierte en su semiosis vegetativa al convertirse en objeto del deseo masculino. La lentitud del acto sexual y su cuerpo en el primer plano construyen una mirada sensorial más elevada, y eleva los sentimientos de incomodidad y confusión dentro del espectador. La “iluminación” o la comprensión obtenida a través de esta escena no es experimentada por Nathalia misma, sino más bien transmitido a través de su experiencia encarnada y, en cambio, es experimentado por el espectador sobre ella.

El estado vegetativo de Siete es autoinfligido, a diferencia del de Juan y Nathalia y produce la respuesta afectiva más visceral al decapitarse con las manos. Después de descubrir que su disparo mató a Juan (aunque no es cierto) y luego darse cuenta de que su esposa e hijos separados que Juan había ayudado a localizar lo habían dejado una vez más, Siete camina hacia el terreno abierto rodeado de bosques y montañas. La cámara evita su rostro mientras está de pie en este terreno, en su lugar se enfoca en la parte inferior de su torso en un primer plano, antes de

---

<sup>1</sup> La cineasta Katina Medina Mora el 24 de marzo de 2019 publicó en Twitter: “A mi Reygadas se me acercó en una fiesta y me empezó a abrazar muy borracho y a embarrarse asqueroso. Su mujer estaba a unos pasos como si nada. Lo empuje para que se quitara y me decía, no sabes quien soy? Es un asqueroso que ha acosado a miles de mujeres.”

cambiar a un plano general que muestra árboles cayendo lentamente en la distancia. La cámara cambia de esta toma a perspectivas diferentes en el bosque que capturan los árboles que comienzan a caer uno tras otro desde diferentes ángulos. Mientras continúa de frente a los árboles que caen, Siete mueve sus manos hasta la parte superior de su cabeza y se la arranca, antes de caer al suelo en un charco de su propia sangre (Figura 48).



Figura 48. Siete en el suelo tras su autodecapitación

La escena, específicamente la decapitación, recuerda las imágenes psicodélicas y sangrientas del cine experimental y surrealista del director mexicano Alejandro Jodorowsky, y está filmada a través de imágenes surrealistas. La relación entre humanos y no humanos evidente en esta escena refleja la propia relación de Siete con el bosque a lo largo de la película. Él es un leñador y la película lo muestra en varias ocasiones de pie junto a los árboles o cortándolos. Durante una escena, un residente local llama a Siete para cortar un árbol que está protegido por una mujer que cree que los árboles están “vivos” de la misma manera que los humanos están vivos en el sentido de que ellos “platican y se follan” [47:58]. Al talar el árbol, Siete mata a un ser vivo. En sus momentos finales, sin embargo, la relación de Siete con el bosque cambia, donde él se convierte

en el árbol ejecutado en lugar del verdugo. Ha perdido su posición de dominio sobre ellos y se encuentra en el último estado vegetativo, que es la muerte. Lo que se ilumina a través de esta escena es la ironía de que la semiosis vegetativa de Siete ocurrió por la fuerza y la voluntad de sus propias manos, sin embargo, son los factores situacionales que reflejan su posición en la sociedad que finalmente lo llevaron a su muerte. Pensando en los agravios que cometió Siete, ¿quería robar objetos de alguien a quien considera su amigo? ¿Quería no poder mantener a su familia? Presuntamente la respuesta a estas preguntas es no, por lo que se puede entender que su desplazamiento y despojo son los principales factores que llevaron a Siete a delinquir. Mariano Paz escribe sobre esta escena, afirmando que “El suicidio de Siete...es una clara referencia a la extrema violencia que afecta a la sociedad” (1075). El afecto visceral evocado por la imagen de su decapitación puede leerse como la escalada de violencia del conflicto de las drogas en México que ha impactado desproporcionadamente a las comunidades desfavorecidas de México. La muerte de Siete se puede atribuir al hecho que él desconocía del estado real de Juan o su familia. La iluminación, por lo tanto, es la antítesis de la experiencia de Siete, ya que el término se refiere al estado de tener conocimiento, por lo tanto, la iluminación que se retrata a través de su muerte es la comprensión, pero lo que es más importante, la simpatía hacia la situación de Siete que gana el espectador al ver su muerte espantosa.

Juan, Nathalia, y Siete experimentan un estado vegetativo en *Post Tenebras Lux* pero sus manifestaciones, implicaciones y formas de impartir iluminación son producto de las identidades y posiciones de los personajes en la sociedad. Al igual que las plantas, la capacidad de prosperar de los tres personajes depende no solo de sus propiedades físicas, sino, lo que es más importante, de las condiciones y la viabilidad de sus propiedades físicas en su entorno. Estas escenas arrojan luz sobre las condiciones de su entorno que los llevan a su estado vegetativo. La negociación de



Reygadas de las desigualdades humanas y no humanas a través de las plantas demuestra posibilidades significativas para el alcance transnacional de la película. Retrata la inequidad y la división social no a través de la representación sino a través de la experiencia encarnada y, por lo tanto, la película destaca un comentario que tiende a preocupaciones pasadas, presentes, y futuras, así como a preocupaciones locales y transnacionales.

#### **IV. Definiendo el comentario social a nivel local y transnacional**

*Post Tenebras Lux* debe entenderse a través de las experiencias de los sujetos que se muestran a través de una lente que desorienta el tiempo, el espacio, y la realidad, así como la conexión entre ellos y el mundo natural. Los afectos producidos por estas experiencias dan una idea del comentario social que hace la película que trasciende las limitaciones convencionales de tiempo, espacio, y pensamiento, lo que amplía la aplicabilidad y el alcance de la película en esas dimensiones. ¿Cómo puede una película ambientada en México hablar a través de escalas temporales y espaciales? Argumento que la forma surrealista y experimental de *Post Tenebras Lux* demuestra lo que el inconsciente y la incongruencia pueden revelar acerca de las realidades de los personajes, así como de las realidades frente a nosotros. Lo que diferencia a esta película de las anteriores es que aborda cuestiones de clase y raza en el contexto de una nueva era en México marcada por el aumento de la violencia, la corrupción, y la crisis. ¿Qué dice Reygadas en respuesta? Una vez dijo en una entrevista sobre la película, “En mi caso, yo siento que estoy atado al contexto en donde las cosas ocurren y siento una lealtad a lo real, en ese sentido. Y por otro lado, consciente o inconscientemente, soy crítico con ese modelo social porque lamento que así sea. Es una realidad que constato con dolor” (Koza). En lugar de contar una historia, hace sentir lo real visiblemente, a través del malestar que evoca ver a Nathalia en la casa de baños, o

el shock que produce ver a Siete decapitarse. Estos afectos solos no conducen necesariamente a una política progresista para México, pero quizás el sentimiento de reconocimiento provocado por la escena ofrece una perspectiva crítica y encarnada de la realidad actual de México, que no está necesariamente ligada a la identificación personal con el país, y que es lo suficientemente poderoso como para provocar una reconsideración de nuestro propio pensamiento. Reygadas responde a la desensibilización y normalización de la crisis y la violencia en México al re-sensibilizar y des-normalizar las vivencias de los afectados.

Una característica central de la película es que la intensidad afectiva es lo primero, y la comprensión es retrospectiva. En ciertos momentos que muestran violencia, el acto de violencia no se representa en la pantalla, por ejemplo, cuando Nathalia está en la casa de baños, el acto sexual ocurre fuera de la pantalla, y cuando Juan golpea a su perro, el perro no se muestra en la pantalla sino afuera del lente. En lugar de plantar la imagen de la violencia directamente, la imagen de la violencia puede conjurarse y existir a través de distintos aspectos sensoriales como el sonido y existe dentro de nuestros cerebros en nuestros propios términos interiores. El legado del colonialismo en México está presente en cada interacción en la película, aunque nunca es el punto focal de la escena, enfatizando la naturaleza de su presencia temporal y espacial ilimitada. Cada escena con Juan subraya su poder sobre sus trabajadores Siete, la criada, y Jarro a través de la raza, el privilegio que tiene sobre los asistentes a la reunión de AA a través de la riqueza, y el control que tiene sobre Nathalia como hombre. La película ejemplifica las manifestaciones del colonialismo en México a través de las dimensiones de tiempo, material, y cuerpo y muestra cómo impregnan la sociedad a través de lo experimentado y sentido en formas que pueden no ser evidentes de inmediato. A través de los afectos evocados por las diferentes manifestaciones de violencia y la representación del colonialismo en varias dimensiones, Reygadas responde a la

crisis actual en México de una manera que resiste la representación visual y las convenciones temporales que limitarían el alcance y la relevancia de la película.

Aunque *Post Tenebras Lux* es la película más “local” de Reygadas, o la más obviamente preocupada por los problemas mexicanos, la película resuena con audiencias más allá de las fronteras de México por su forma surrealista, experimental y su arraigamiento en lo afectivo. Mediante el uso de una narrativa fragmentada, una lente que privilegia lo no humano y relacionando las experiencias de los personajes con lo no humano a través de las plantas, Reygadas aboga por una base de entendimiento común que esté separada del pensamiento racional humano. Desde una perspectiva ecológica, la representación de la naturaleza y la realidad física, según Adrian Ivakhiv, forma parte de un campo que “advocates that more attention be paid to the relationship between the world produced by cinema and the worlds from and within which they are produced – worlds that are material and biophysical as well as social and epistemological” (Ivakhiv 22). *Post Tenebras Lux* presenta una posibilidad de pensar sobre la experiencia compartida entre humanos y no humanos, y atribuir una “agencia” a lo no humano, que es un tema aparente en sus películas. A través de la película y de los estados vegetativos que experimentan los personajes, podemos comprender las complejidades de las relaciones entre humanos y entornos. En esta perspectiva, los humanos no son los únicos seres con agencia. Para Dürbeck et al., “Agency, broadly understood to include living beings as well as forces such as radioactivity, solar energy, weather, gravity, and flows of matter, is thus a distributed, emergent force that can create order and disorder with or without intentionality” (Dürbeck et al 122). Vemos a Juan, Siete, y Nathalia convertirse en plantas en la película y sus experiencias demuestran la agencia, o la falta de ella, que les ofrece su estado vegetativo. Si bien sus posiciones e identidades en la sociedad reflejan en última instancia el resultado de esas

escenas, el vínculo entre lo humano y lo no humano y los afectos correspondientes producidos por el estado de parálisis de cada personaje se interpretan en un nivel que trasciende las fronteras nacionales y humanas. En última instancia, las características oníricas de la película que desorientan la conceptualización del espectador de los anclajes perceptivos del tiempo, el espacio, y la realidad, así como la priorización de lo no humano para comprender lo humano, ofrecen una perspectiva y un modo alternativo para definir lo humano, y sugieren que las interpretaciones de *Post Tenebras Lux* son ilimitadas, así como el comentario que hace la película más allá de lo local.

## **V. Conclusión**

En este capítulo examiné *Post Tenebras Lux* y cómo Reygadas difumina las percepciones del tiempo, el espacio, y la realidad para crear un surrealismo que privilegia el subconsciente y lo imaginario como medio de conocimiento y comprensión sobre el pensamiento racional. A través del estilo experimental, Reygadas aborda temas que ha evitado en sus películas anteriores, como la raza, la clase, y el clima sociopolítico en México. A través de la antinarrativa no lineal de la película, habla de esas condiciones sin límites ni fronteras y descentraliza la búsqueda de una trama para extenderse más allá de las fronteras de México y llegar a las sensibilidades del cine arte y el cine de autor. Reygadas destaca la idea de la presencia sobre la representación al usar su cinematografía y estructura narrativa para evocar sentimientos a través de la imagen en lugar de pensamientos a través de la imagen. En la segunda sección, exploré las formas en que Reygadas desdibujó las percepciones del tiempo, el espacio, y la realidad para desafiar y dismantelar el pensamiento racionalista humano para introducir un medio alternativo de conocimiento, que es lo no humano. En la tercera sección, examiné la película a través de la lente del mundo natural y

determiné cómo el elemento no humano y natural de las plantas y el variado estado vegetativo que experimentan Juan, Siete, y Nathalia iluminan el comentario que hace la película sobre raza, clase, y género. En la cuarta sección, definí el comentario social a escala local y discutí cómo *Post Tenebras Lux* habla sobre la violencia en curso exacerbada por la violencia y la guerra contra las drogas en México, así como el legado colonial entre las razas y la clase que aún existe. También planteé que las aplicaciones transnacionales de la película, al igual que sus otras películas, tienen sus raíces en las manifestaciones afectivas y las representaciones de la relacionalidad humano-no humana evidentes en la película. *Post Tenebras Lux* es difícil de ver y entender, lo que hace que sus interpretaciones sean interminables en última instancia. La película redefine el significado de la iluminación al enfocarse en elementos que unen a personas de todo el mundo; sin embargo, la película se distingue del resto de la filmografía de Reygadas al abordar las preocupaciones sociales y políticas inmediatas de México a través de una forma experimental y surreal que se distingue de película como *Amores Perros* y *Y Tu Mamá También*. Lo que hace que la película sea transnacional es su proximidad y el énfasis en la relación entre los personajes y su entorno que no se reduce a una visión antropocéntrica del mundo, sino que apunta a una conciencia de los límites de lo humano. Por lo tanto, la película pone en primer plano un comentario abierto e incompleto sobre la humanidad y la condición humana que no está limitada por el tiempo, el espacio y las formas convencionales de crear sentido.

Lo más significativo de la película es que desmantela la cognición humana y las hegemonías involucradas en las convenciones más básicas del conocimiento y la comprensión, a favor de una perspectiva que aboga por sujetos subalternos, tanto humanos como no humanos. Podemos ubicar la definición de “*Post Tenebras Lux*” de Reygadas para existir y funcionar en algún punto intermedio entre el uso calvinista de la frase que se adoptó como lema durante la

reforma Protestante, y el uso de la frase de Miguel de Cervantes en *Don Quijote*. En este sentido, Reygadas aboga por un nuevo significado de “Post Tenebras Lux” que es separado y distinto de la definición de los pensadores de la Ilustración que se centra demasiado en lo racional y lo humano, así como el uso quijotesco de la frase que sugeriría que es poco práctico y poco realista. Esta cualidad única, donde la película hace un comentario social que aboga por sujetos marginados al tiempo que hace ilimitadas sus interpretaciones, es la fuente de la luz que se ilumina en *Post Tenebras Lux* que redefine la frase y el concepto.

## Conclusión

La historia del cine mexicano es un estudio fascinante porque ha atravesado períodos turbulentos de éxito y fracaso, con cada producción definida por las condiciones sociales, políticas y económicas del período. Durante gran parte del siglo XX, el estado ejerció una gran influencia y control sobre la producción y distribución de películas, lo que significa que el estado controló la narrativa de la nación durante este tiempo. Charles Ramírez Berg, en su libro *Cinema of Solitude A Critical Study of Mexican Film 1967-1983* sostiene que se crearon tres categorías de películas en México durante este siglo.

- (1) *Prestige*: films made by young auteurs, had big budgets, characterized by candid treatment of social issues, and featured in Mexico's best theaters.
- (2) *Problem*: also made by young auteurs, addressed social ills frankly, and challenged the state that helped produce these films. Fell to third-rate cinemas.
- (3) *Popular*: comedies, romances, melodramas, aventuras, musicals. (6-7)

Las películas de prestigio eran pomposas y demostraban una versión idealizada de la mexicanidad. Las películas de problema estaban hiperconcentradas en criticar al estado y otros males sociales. Las películas populares solo se enfocaban en la rentabilidad. ¿Alguno de estos tipos de películas refleja una idea o imagen de México que comunica que es una nación diversa, resiliente, y vibrante? A esto, Sánchez Prado en *Screening Neoliberalism* dice que no: "What we can see up to this point is that the cinema of solitude ultimately represents both the aesthetic stalemate and the institutional and political entanglements [of the time period]... I would insist that it is crucial to resist the temptation to draw any conclusions regarding Mexican identity from the movies if anything" (14). Argumenta que las prácticas comerciales miopes, las agendas políticas y una industria cinematográfica controlada por el estado impidieron la representación de la mexicanidad que realmente reflejaba la experiencia mexicana y, en cambio, retrató una

mexicanidad que reflejaba los intereses de las instituciones culturales y estatales de la época. El estudio de Sánchez Prado se centra en el período posterior al cine de la soledad donde afirma que “Post-1988 Mexican film started making strong dents in the cultural edifice of Mexican identity as constructed in previous years” (Sánchez Prado 11). En la década de 1990, la idea de un “cine nacional” comenzó a desvanecerse debido a factores como el declive del nacionalismo, un nuevo enfoque en las audiencias de clase media y la creciente globalización con la promulgación del TLCAN en 1993 (4). Estos factores “implied the fall of the hegemonic cultural codes that still shaped Mexican cinema both aesthetically and ideologically, and the economic and intellectual exhaustion suffered by Mexican cinema in general” (5). Durante este período, una nueva ola del cine mexicano, Nuevo Cine Mexicano, llevó a la producción de películas de alta calidad y éxito internacional donde los directores capitalizaron esta caída hegemónica y tuvieron más agencia para crear películas capaces de liderar una renovación artística e ideológica.

Esta nueva ola de cine en México vio a los directores mexicanos lograr un gran éxito comercial y reconocimiento en el escenario mundial e instituyó una era de cine transnacional mexicano definido por el entretenimiento de ritmo rápido garantizado entregado a los espectadores y las campañas de distribución que fueron posibles gracias a su multimillonario presupuestos. Creo que estos directores exitosos de principios de siglo como Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón, y David Serrano se apoyaron en producir imágenes y representaciones de México y los mexicanos a cucharadas que fijan y producen imágenes entretenidas que involucran drogas, clases sociales, violencia, y sexo <sup>2</sup>. No sostengo

---

<sup>2</sup> Todos estos directores han diversificado sus filmografías desde principios de siglo y han producido películas excelentes, artísticas, y reflexivas. Solo me refiero a este tipo de película mexicana que estos directores produjeron en este período de tiempo específico, en los pocos años previos y posteriores al 2000.



que estas imágenes sean inexactas de la realidad de la sociedad mexicana de la época, sin embargo, sostengo que limitan el alcance y la percepción de la nación, su cultura, y su gente a audiencias de todo el mundo. Presento a Carlos Reygadas como un director que emerge en esta misma época, pero reconoce y actúa sobre la nueva oportunidad de renovación artística e ideológica a través del cine, y en vez de limitar percepciones mentales como sus contrapartes, amplía y cuestiona nociones de lo que es México y quienes son los mexicanos. El cine artístico de Reygadas resonó con audiencias más allá de las fronteras de México y sugiere que existen modos alternativos de transnacionalidad que no dependen de extensos procesos de producción y distribución. En esta tesis, utilicé la definición de Vertovec de un modo “experimental” de transnacionalidad como marco para comprender cómo las prácticas cinematográficas no convencionales de Reygadas hablan a las audiencias de todo el mundo. Marcadas por la ausencia de un apego a una nación, cultura, o identidad en particular, sus películas consideran inadecuado un análisis sociopolítico de la obra. Entonces, como sus películas resisten este método de análisis, ¿cómo deben leerse y qué las hace legibles más allá de la frontera mexicana? Las respuestas a estas preguntas definen el propósito central de este proyecto, que fue mostrar que he argumentado que el significado de *Japón*, *Luz Silenciosa*, y *Post Tenebras Lux* de Reygadas está enraizado en cómo hacen sentir a la audiencia, por encima de lo que piensan. Reygadas es contrario a sus homólogos directores mexicanos en todos los sentidos. No le importan los recursos, el estatus de celebridad o incluso ofrecer entretenimiento al espectador. Una vez dijo en una entrevista:

I don't want to entertain people at all. And I don't like to be entertained. I hate entertainment in cinema. If I want to be entertained, I'll watch a football match. If you ask me what entertainment is, I would say it's a unilateral presentation to keep your mind in a passive state. Time passes where you're not looking at what is really

going on. What I try to do is always bilateral. I'm presenting something to you, but I'm not telling you where to look, what to think, or what things mean. When things are presented rather than represented, they don't have a closed meaning. Just like life or a landscape or a little building. In this way, my films are like a painting in that they don't say anything to you, you can look, connect, create a relationship and a subjective meaning. (Jenkins)

El énfasis de Reygadas en crear un aire de presencia en lugar de representación es un punto de conexión a través de sus películas. En esta tesis, he argumentado se crea esta presencia a través del afecto de una manera que universaliza el significado en su cine, y mi argumento de apoyo es que utiliza el mundo natural para apoyar las manifestaciones afectivas en cada película, ofreciendo una visión alternativa a los espectadores.

En el primer capítulo, analicé la película debut de Reygadas, *Japón* de 2002, que establece el tono de la filosofía cinematográfica de Reygadas al eliminar lo político y lo nacional de las conversaciones sobre la película. *Japón* desafía las nociones de lo que esperamos ver en la pantalla y produce imágenes y afectos, como una anciana presentada como objeto y sujeto sexual, que generan empatía por lo que se siente extraño y desconocido. La experiencia del hombre en su entorno natural lo impulsa a ver la belleza de la vida de maneras inesperadas y lo impulsa a reconsiderar su decisión de suicidarse. En momentos que muestran oscuridad, como la pintura de un demonio del hombre antes del paseo de la vida o el accidente de camión en la escena final, la naturaleza recibe la misma cantidad de tiempo en pantalla que atenúa las imágenes oscuras de la escena y crea un aire contemplativo que medita la vida y la muerte de una manera que habla a todos los públicos. Las manifestaciones afectivas en *Japón* están íntimamente ligadas a temas universales de vida, muerte, y deseo que tienen el poder de resonar en las audiencias independientemente

de la identidad nacional y los antecedentes culturales. La película de Reygadas aterrizó en el escenario mundial y recibió el mismo calibre de premios a nivel internacional que los otros directores destacados de la época, lo que demuestra una vía nueva, creativa, y artística en la producción de una película transnacional mexicana.

En el segundo capítulo, analicé la película *Luz Silenciosa* de 2007, que demuestra que el afecto y la emoción en la pantalla no son lo mismo. El contraste entre los sollozos desconsolados de Johan en la mesa y el grito desesperado de Marianne en la tormenta es marcado. Aunque todos los personajes experimentan dolor, vemos las luchas internas y el dolor de Johan, pero sentimos los de Esther y Marianne. Sostuve que los afectos de la película se alinean a los dos personajes femeninos, sugiriendo una lectura feminista de la película. Reygadas demuestra en *Luz Silenciosa* que la naturaleza juega un papel tan activo como las personas y muestra que tiene su propia voluntad para tomar decisiones, ya que alinea nuestras más profundas simpatías con Esther y otorga sus poderes subliminales a Marianne, dejando a Johan en la oscuridad. La potencia del afecto y la naturaleza muestran que puede dirigirnos a una comprensión y un matiz más profundos de la película que, de otro modo, no son evidentes solo en la narrativa. La sensación de distancia que crea *Luz Silenciosa* al centrarse en una comunidad existente en la periferia de la sociedad mexicana yuxtapone la intimidad de la relación que se establece entre el espectador y el personaje, ya que la transnacionalidad de la película radica en última instancia en su resonancia simpática con sus personajes marginados.

En el tercer y último capítulo, analicé *Post Tenebras Lux* de 2012, donde Reygadas abandona su evitación de abordar temas sociales y raciales que previamente definían su cine, probablemente debido al aumento de la violencia, la corrupción, y la inequidad social impulsada por la guerra contra las drogas en México desde principios del siglo XXI. Al mismo tiempo,

demuestra que un análisis a través de una lente sociopolítica aún puede no ser el más relevante o apropiado para definir los mensajes de la película sobre tales temas. Sostuve que el afecto, ni la experiencia ni la identidad, es la forma en que se revela el comentario de la película sobre raza, género y clase. Las manipulaciones del tiempo, el espacio y la realidad de Reygadas crean inconsistencias que dificultan la lectura de la película y nos enraízan en un análisis. Sin embargo, la fijación en elementos no humanos, especialmente la naturaleza, permanece constante y transmite un mensaje o cosmovisión de propio. Más concretamente, la naturaleza no sólo juega un papel activo en *Post Tenebras Lux*, hay un evidente privilegiamiento del mundo natural al revelar el significado de la película, donde Juan, Nathalia, y Siete se convierten en plantas, convirtiéndose en un cierto estado vegetativo que revela el comentario social que hace la película sobre raza, género, y clase. Los afectos más viscerales producidos en los estados vegetativos de cada personaje, nuevamente son los más fuertes y resonantes a través de aquellos con identidades marginadas, que son Nathalia y Siete. *Post Tenebras Lux* habla así a escala local y global – local, en el sentido de que esta película es más “reconociblemente” mexicana y aborda temas sociales mexicanos, y global, en el sentido de que el modo de interpretar esta película es a través del sentimiento, no a través de lo que es racional.

¿Por qué es significativo que la importancia subyacente de las películas de Reygadas esté arraigada en sus afectos, más que en lo que se puede entender racionalmente y representar sobre los antecedentes e identidades de los personajes? Al priorizar lo que se siente a través de la pantalla, Reygadas llega a su audiencia a través de un modo universal de dirigirse donde barreras como el idioma, el conocimiento cultural y la nacionalidad no son prerequisites ni necesarios para la interpretación de sus películas. Recitando la obra de Laura Podalsky, Reygadas crea efectivamente una comunidad afectiva transnacional, donde “encourages audiences to feel

*through* (rather than *feel for*) others... to help constitute, hook into, and/or amplify transnational communities of feeling” (157). Como seres humanos, diferimos mucho en la forma en que nos vemos, en la forma en que pensamos, en nuestras tradiciones y costumbres, y en la forma en que estamos condicionados o enseñados a ver el mundo. Pero, ¿los mecanismos que nos programan para sentir son tan diferentes entre sí? Se podría argumentar que nuestros antecedentes, identidad y cultura informan los procesos involucrados en nuestros sentimientos. Mi contraargumento es que la teoría del afecto presupone la cognición, y que la ausencia, o al menos la minimización del contexto y los referentes culturales que definen el cine de Reygadas, disminuye aún más la parte cognitiva del procesamiento emocional. Entonces, la filmografía de Reygadas elimina todas estas barreras que nos mantienen contenidos en nuestras propias identidades, experiencias y estereotipos de los demás y, en cambio, proporciona las estructuras y la estética que nos permiten expandir y desafiar nuestras imágenes mentales hacia lo que nos es ajeno, que, en última instancia, redefine la imagen y la narrativa controlada por el Estado de México, su cultura y su gente, que ha dominado el cine durante el siglo pasado y fue perpetuada por los cineastas hasta Reygadas. Los afectos producidos a través de sus películas hablan más fuerte de las identidades y experiencias marginadas, lo que resuena profundamente en aquellos que normalmente no se ven proyectados en la pantalla y en aquellos que sienten los afectos comunicados en sus películas que están asociados con la marginación. Como ha dicho el propio Reygadas, las interpretaciones, el público, y las aplicaciones de su filmografía son ilimitadas, lo que permite que su trabajo trascienda los límites, haciéndolo transnacional.

El medio cinematográfico es único en el sentido de que nos sumerge en mundos de sentimientos y pensamientos que involucra al espectador de varios niveles. El cine tiene el poder y el alcance de llegar a la clase popular y la clase alta, ejerciendo la potencia de influir en

nuestros sentimientos y percepciones de nosotros mismos y de los demás. La percepción visual en sí ya reduce una barrera en su capacidad para llegar a las personas, en comparación con la percepción oral y auditiva. Reygadas capitaliza la flexibilidad y las posibilidades infinitas del medio cinematográfico y se pregunta cómo puede usarlo para transmitir las iteraciones ilimitadas de los mensajes de sus películas. Muestra el poder del cine para ampliar nuestra forma de pensar y ver el mundo, como otros directores del mismo lugar y época estrecharon estas perspectivas. Este, creo, es el aspecto más profundo y significativo del trabajo y la filosofía de Reygadas.

Mi razón inicial por la que descubrí *Japón* en primer lugar reveló la crítica exacta que Reygadas tiene hacia la producción cinematográfica y el público. Estaba buscando una película que pudiera relacionar con mi propia identidad personal, sin embargo, Reygadas derriba este razonamiento por ver una película y, en cambio, revela una nueva perspectiva en el análisis cinematográfico. Si tuviera que ampliar esta investigación o llevarla en otras direcciones, primero miraría su película más reciente, *Nuestro Tiempo* de 2018, que parece ampliar aún más los temas que exploré en esta tesis, como la infidelidad, la fe, y las relaciones familiares. Lo que llama la atención de inmediato de esta película es que los personajes principales se llaman Juan (interpretado por el mismo Reygadas) y Esther, un reciclaje de los nombres de los personajes de *Luz Silenciosa* y *Post Tenebras Lux*. Predigo que la película continuará con su uso del afecto para transmitir significado, y que la naturaleza jugará un papel tan integral como lo ha hecho en sus películas anteriores. Sería fascinante ver lo que permanece constante, lo que cambia, y lo que se revela a través del afecto y la naturaleza en *Nuestro Tiempo*. También me interesaría ampliar el alcance de este estudio y explorar cómo Reygadas pudo haber influido en otros directores de cine mexicanos en la creación de cine de arte. El cine experimental de Reygadas invita a profundizar en el estudio del cine experimental en México en los siglos XX y XXI. Comenzando

con Alejandro Jodorowsky y continuando con los primeros y últimos trabajos de Reygadas, el cine experimental en México merece más atención académica. A pesar de que ha habido éxitos comerciales recientes, como *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón, que se adaptan a la belleza estética del cine de arte mediante el uso de cinematografía en blanco y negro, el cine de arte experimental y experiencial puede ofrecer nuevas vías para explorar el afecto y cómo se retrata a México en la pantalla hoy en día. Reygadas demuestra que derrocar por completo las prácticas y tradiciones cinematográficas requiere una cierta visión y determinación. Como espectadores, nos fascina su cine de autor porque aporta una perspectiva que no habíamos experimentado antes a través de la pantalla de cine. El cine tiene el poder y el potencial de hacer reverberar mensajes e ideas que nos provocan, nos impulsan a pensar y discutir, y eso es lo que Reygadas quiere que hagamos. Aprovechando los modos de transmisión más universales y viscerales a través de sus películas, deja al público sin otra opción que pensar y reflexionar después de apagar la pantalla o salir del cine. Y así es como aboga por preocupaciones humanas o no humanas más amplias y habla de identidades marginadas, ya sean conscientes o inconscientes.

## Bibliografía:

- Alaimo, Stacy, Susan Hekman, and Susan J. Hekman, eds. *Material feminisms*. Indiana University Press, 2008.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. 4th ed., Aunt Lute Books, 2012.
- Barker, David. "‘I’ve Never Understood a Traditional Screenplay:’ Carlos Reygadas on Post Tenebras Lux: Filmmaker Magazine." Filmmaker Magazine | Publication with a Focus on Independent Film, Offering Articles, Links, and Resources., 20 May 2013, <https://filmmakermagazine.com/66943-ive-never-understood-a-traditional-screenplay-carlos-reygadas-on-post-tenebras-lux/#.YmhkJvPMLOQ>.
- Berg, Charles Ramírez. [Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983](#), U of Texas Press, 1992.
- Bollington, Lucy. (2017) ‘The Open Whole’: Human-Nonhuman Relationality in Carlos Reygadas' Neo-Surrealist Post Tenebras Lux (2012), *Bulletin of Spanish Visual Studies*, 1:1, 139-160, DOI: 10.1080/24741604.2017.1301038
- Bouteneff, Peter. *Arvo PÄRT: Out of Silence*. St Vladimir's Seminary Press, 2015.
- Bridgemon, Rondal R. "Mennonites and Mormons in northern Chihuahua, Mexico." *Journal of the Southwest*, vol. 54, no. 1, spring 2012, pp. 71+. Gale Literature Resource Center, [link.gale.com/apps/doc/A301775828/LitRC?u=colby\\_main&sid=googleScholar&xid=785f1670](http://link.gale.com/apps/doc/A301775828/LitRC?u=colby_main&sid=googleScholar&xid=785f1670).
- Brinkema, Eugenie. *Forms of the Affects*. Duke University Press, 2014.
- Brooks, Xan. "Cannes 2012: Post Tenebras Lux – Review." *The Guardian, Guardian News and Media*, 24 May 2012, <https://www.theguardian.com/film/2012/may/24/post-tenebras-lux-review>.



- Calderón Sandoval, Orianna Aketzalli. (2010). "Feminidad y masculinidad en el cine de Carlos Reygadas: las implicaciones de las estrategias formales del lenguaje cinematográfico en la construcción de la subjetividad de género". (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, México. Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/252415>
- "Carlos Reygadas." Indiana University Cinema, <https://cinema.indiana.edu/about/visiting-guests/visitor/carlos-reygadas>.
- "Carlos Reygadas Castillo." The European Graduate School, 17 Dec. 2019, <https://egs.edu/biography/carlos-reygadas-castillo/>.
- "Carlos Reygadas Interview - Post Tenebras Lux - Time out Film." *Time Out Worldwide*, Time Out, 20 Mar. 2013, <https://www.timeout.com/film/carlos-reygadas-a-film-is-like-music-or-a-great-wine>.
- Caroll, Noel, and David Bordwell. *Post-Theory Reconstructing Film Studies*. University of Wisconsin Press, 1996.
- Cascante, Manuel M. "Los Menonitas Dejan México." ABC.es, 7 Oct. 2012, <https://www.abc.es/20121007/sociedad/abci-menonitas-mexico-201210071635.html>.
- Çolak, Metin. "The Functions of Sound and Music in Tarkovsky's Films." Conference (pp. 12-19), Bilkent University, 31 October-1 November 2013, Ankara, Turkey.
- Dargis, Manohla. "Probing Questions, Profound Answers Create Art in 'Japon'." *Los Angeles Times*, Los Angeles Times, 25 Apr. 2003, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2003-apr-25-et-manohla25-story.html>.
- De Luca, Tiago. "Carnal Spirituality: the Films of Carlos Reygadas." *Senses of Cinema*, 1 July

- 2010, <https://www.sensesofcinema.com/2010/feature-articles/carnal-spirituality-the-films-of-carlos-reygadas-2/attachment/carlos-reygadas/>.
- De Luca, Tiago, and Nuno Barradas Jorge, editors. *Slow Cinema*. Edinburgh University Press, 2016. JSTOR, [www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1g09wrj](http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1g09wrj).  
<https://edinburghuniversitypress.com/book-slow-cinema.html>
- Desai, Jigna. *Beyond Bollywood the Cultural Politics of South Asian Diasporic Film*. Routledge, 2004.
- Di Stefano, Eugenio. "Toward an aesthetics of dead time in Carlos Reygadas's *Japón*". *Forma*, 1:1, 2019. 62-87.
- Dürbeck, G., Schaumann, C., & Sullivan, H. (2015). *Human and non-human agencies in the Anthropocene*. *Ecozon@*, 6(1), 118-136.
- Ebert, Roger. "The Best Films of 2009: Roger Ebert: Roger Ebert." Roger Ebert | Roger Ebert, 19 Dec. 2009, <https://www.rogerebert.com/roger-ebert/the-best-films-of-2009>.
- Epplin, Craig. 'Sacrifice and Recognition in Carlos Reygadas's *Japón*', *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 28:2 (2012), 287-305 (pp.297-301)
- Dargis, Manohla. "Into the Mennonite World to Explore One Man's Test of Faith." *The New York Times*, 23 Sept. 2008, <https://www.nytimes.com/2008/09/24/movies/24sile.html>.
- Fay, Laurel E. *Shostakovich: A Life*. Oxford University Press, 2000.
- Foltz, Jonathan. (2011). "Betraying Oneself: Silent Light and the World of Emotion." *Screen*. 52. 151-172. 10.1093/screen/hjr002.
- Gajjar, Nishit. "Andrei Tarkovsky- a Progenitor of Slow Cinema." *LIVING LIFE FEARLESS*, 15 Aug. 2019, <https://livinglifefearless.co/2019/features/andrei-tarkovsky-a-progenitor-of-slow->

[cinema/#:~:text=%E2%80%9CJuxtaposing%20a%20person%20with%20an,the%20worl  
d%20of%20unconventional%20cinema.](#)

Garcia, Angela. (2017). "The Rainy Season: Toward a Cinematic Ethnography of Crisis and Endurance in Mexico City." *Social Text*. 35. 101-121. 10.1215/01642472-3728020.

Guenther, Herbert V., and Leslie S. Kawamura. *Mind in Buddhist Psychology*. Dhama Publ, 1975.

Hansen, Taylor & Lawrence Douglas. "Las migraciones menonitas al norte de Mexico entre 1922 y 1940." *Migraciones Internacionales*, vol. 3, no. 1, Jan.-June 2005, pp. 5+. Gale OneFile: Informe Académico, [link.gale.com/apps/doc/A136847788/IFME?u=colby\\_main&sid=googleScholar&xid=d4b1dda4](http://link.gale.com/apps/doc/A136847788/IFME?u=colby_main&sid=googleScholar&xid=d4b1dda4). Accessed 14 Apr. 2022.

Hammond, Paul. *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema*. City Lights, 2000.

Hind, Emily. "Post-NAFTA Mexican Cinema, 1998-2002." *Studies in Latin American Popular Culture*, 23, 95-111, 2004.

Hjort, Mette. "'On the Plurality of Cinematic Transnationalism.'" *World Cinemas, Transnational Perspectives*, 2010, Routledge, [https://www.researchgate.net/publication/299994253\\_On\\_the\\_Plurality\\_of\\_Cinematic\\_Transnationalism](https://www.researchgate.net/publication/299994253_On_the_Plurality_of_Cinematic_Transnationalism)

Horkheimer, Max, et al. *Dialectic of Enlightenment*. Stanford University Press, 2020.

"It's a Dream Lyrics." *Lyrics.com*. STANDS4 LLC, 2022. Web. 26 Apr. 2022. <<https://www.lyrics.com/lyric/8381361/Neil+Young>>.

Ivakhiv, Adrian J. *Ecologies of the moving image: Cinema, affect, nature*. Wilfrid Laurier Univ.

- Press, 2013.
- Janzen, Rebecca. *Liminal Sovereignty: Mennonites and Mormons in Mexican Culture*. State University of New York Press, 2018.
- Joynes-Burgess, Kate. "Mexico's Rural Mennonites Feel Impact of Drug Violence." BBC News, BBC, 23 Nov. 2009, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/8369200.stm>.
- "Japón." *IMDb*, IMDb.com, 4 Apr. 2003, <https://www.imdb.com/title/tt0322824/>.
- Jenkins, David. "Carlos Reygadas: 'I Hate Entertainment in Cinema'." *Little White Lies*, 10 July 2019, <https://lwlies.com/interviews/carlos-reygadas-our-time/>.
- Jonze, Spike. "Sight & Sound's Films of the Decade." *BFI*, 2002, <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49593>.
- Joynes-Burgess, Kate. "Mexico's Rural Mennonites Feel Impact of Drug Violence." BBC News, BBC, 23 Nov. 2009, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/8369200.stm>.
- King, Jeanette. *Discourses of Ageing in Fiction and Feminism: The Invisible Woman*. Palgrave Macmillan UK, 2013.
- Koehler, Robert, and Carlos Reygadas. "The Impossible Becomes Reality: An Interview with Carlos Reygadas." *Cinéaste*, vol. 38, no. 3, 2013, pp. 10–15, <http://www.jstor.org/stable/43500849>. Accessed 26 Apr. 2022.
- Koza, Roger. "Carlos Reygadas: Se Me Acusa De Revelar Mi Intimidad, Como Si Las Sábanas Fueran Sagradas: Ciudad Equis." *La Voz Del Interior, La Voz Del Interior*, 6 Apr. 2021, <https://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/carlos-reygadas-se-me-acusa-revelar-mi-intimidad-como-si-saban-as-fueran-sagradas/>.
- Lim, Dennis. "All the Dreaminess of Reality." *The New York Times*, 26 Apr. 2013,

<https://www.nytimes.com/2013/04/28/movies/post-tenebras-lux-by-carlos-reygadas-at-film-forum.html>.

Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press, 2021.

Menéndez, Francisco. "Battle in Scotland: The 59th Edinburgh International Film Festival". 9 April 2011.

Mora, Katina Medina. "A Mi Reygadas Se Me Acercó En Una Fiesta y Me Empezó a Abrazar Muy Borracho y a Embarrarse Asqueroso. Su Mujer Estaba a Unos Pasos Como Si Nada. Lo Empuje Para Que Se Quitara y Me Decía, No Sabes Quien Soy? Es Un Asqueroso Que Ha Acosado a Miles De Mujeres." *Twitter*, Twitter, 24 Mar. 2019, <https://twitter.com/katinamedinam/status/1109810803354402817?lang=en>.

Nyima, Tashi. "Nine Contemplations on Death." *Nine Contemplations on Death - Tibetan Buddhist Encyclopedia*, [http://tibetanbuddhistencyclopedia.com/en/index.php/Nine\\_Contemplations\\_on\\_Death](http://tibetanbuddhistencyclopedia.com/en/index.php/Nine_Contemplations_on_Death).

Pärt Arvo, and Gidon Kremer. *Tabula Rasa*. ECM Records, 1988.

Paz, Mariano. 'Las leyes del deseo: sexualidad, anomia y nación en el cine de Carlos Reygadas' *Bulletin of Spanish Studies* 92:7 (2015), 1063-1077

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Pick, Anat, and Guinevere Narraway, eds. *Screening nature: Cinema beyond the human*. Berghahn books, 2013.

Podalsky, Laura. (2011). *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema, Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. 10.1057/9780230120112.

Quijano, Aníbal. (2007) "Coloniality and Modernity/Rationality," *Cultural Studies*, 21:2-3, 168-

178, DOI: 10.1080/09502380601164353

Reno, Joshua O. "The Tree that Therefore I am." *Semiotic Review* 6 (2020).

Reygadas quoted in 'Lo que más se filma no es cine', *Reforma*, Cultura, 11 December 2009, 26.

Romney, Jonathan. "Post Tenebras Lux: Visions of Sex, the Devil ." *The Independent*,

Independent Digital News and Media, 23 Mar. 2013, <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/jonathan-romney-on-post-tenebras-lux-visions-of-sex-the-devil-and-rugby-8547076.html>.

Salas, Lucía. "De lo trascendental a lo fantástico. *Luz silenciosa* (de Carlos Reygadas) y *La niña santa* (de Lucrecia Martel)." *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, no. 15. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7269213>

Salgado, Ivett. 'Carlos Reygadas, el director de los no-actores', *Milenio*, 27 December 2012 <  
<http://www.pressreader.com/mexico/milenio/20121227/282248072893936>>

Sánchez Prado, Ignacio M. *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema, 1988–2012*. Vanderbilt University Press, 2014.

San Miguel, Guadalupe Jr., "Musica Tejana: More Than Conjuntos and Orquestas" (2001).  
NACCS Annual Conference Proceedings. 17.

<https://scholarworks.sjsu.edu/naccs/2001/Proceedings/17>

Santos, Elena. "Luz Silenciosa." *Guaraguo*, vol. 12, no. 29, 2008, pp. 145–49,  
<http://www.jstor.org/stable/25596663>.

Schonig, Jordan. *The Shape of Motion: Cinema and the Aesthetics of Movement*. United States,  
Oxford University Press, 2021.

Shaw, Deborah. "(Trans) National Images and Cinematic Spaces: the Cases of Alfonso Cuarón's

- ‘Y Tu Mamá También’ (2001) and Carlos Reygadas’ ‘Japón’ (2002).” *Iberoamericana* (2001-), vol. 11, no. 44, 2011, pp. 117–131. JSTOR, [www.jstor.org/stable/41677500](http://www.jstor.org/stable/41677500).
- Shostakovich, Dmitrii Dmitrievich, and I. Glikman. *Story of a Friendship: The Letters of Dmitry Shostakovich to Isaak Glikman, 1941-1975*. Cornell University Press, 2001.
- Sobchack, Vivian. “Stop Making Sense: Thoughts on Two Difficult Films from 2013”, *Film Comment*, vol. 50 no. 1, 2014, p. 51
- Tate. “Surrealism.” Tate, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/surrealism#:~:text=Surrealism%20aims%20to%20revolutionise%20human,the%20disregarded%20and%20the%20unconventional>.
- Tarkovskij Andrej Arsen’evič, and John Gianvito. *Andrei Tarkovsky: Interviews*. Miss., 2006.
- “Tejano.” Encyclopædia Britannica, Encyclopædia Britannica, Inc., <https://www.britannica.com/art/Tejano-music>.
- Teodoro, José. “Silent Light: An Interview with Carlos Reygadas.” *Cineaste Magazine*, 2009, <https://www.cineaste.com/spring2009/carlos-reygadas-interview>.
- Tilden, Imogen. “‘Opera Can Make Us See, Feel and Hear the World Differently’: The UK’s Opera Chiefs Tell Us Why Their Art Form Matters.” *The Guardian*, Guardian News and Media, 9 May 2014, <https://www.theguardian.com/music/2014/may/09/inside-opera-live-why-opera-matters-uk-opera-chiefs#:~:text=David%20Pountney%2C%20artistic%20director%2C%20Welsh%20National%20Opera&text=Since%20the%20principal%20language%20of,that%20lie%20behind%20material%20realities>.
- Tompkins, Cynthia. “A Deleuzian Approach to Carlos Reygadas’ ‘Japón and Batalla En El

- Cielo.”” *Hispanic Journal*, vol. 29, no. 1, Indiana University of Pennsylvania, 2008, pp. 155–69, <http://www.jstor.org/stable/44284898>.
- Tomkins, Silvan S., and Bertram P. Karon. *Affect Imagery Consciousness. The Complete Edition*. Springer Publishing, 2008.
- Velazco, Salvador. “Eros y Tanatos En Japón De Carlos Reygadas.” *El Ojo Que Piensa. Revista De Cine Iberoamericano*, 2011, <http://elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elojoquepiensa/article/view/63>.
- Venkatesh, Vinodh, and María del Carmen Caña Jiménez. “Affect, Bodies, and Circulations in Contemporary Latin American Film.” *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 20, Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies, 2016, pp. 175–81, <http://www.jstor.org/stable/44952829>.
- Vertovec, Steven. *Transnationalism*. Routledge, 2010.
- Watkins, Greg (2007) "Silent Light (Stellet licht)," *Journal of Religion & Film*: Vol. 11 : Iss. 2 , Article 13. <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol11/iss2/13>
- Wilson, Elizabeth. *Shostakovich: A Life Remembered*. 2nd ed., Princeton University Press, 2006.
- Worcester, John. *Correspondences of the Bible: Part Ii. the Plants, the Minerals, and the Atmospheres*. Boston: Massachusetts New-Church Union, 1888. Internet resource.
- Zhang, Yingjin. “Comparative Film Studies, Transnational Film Studies: Interdisciplinarity, Crossmediality, and Transcultural Visuality in Chinese Cinema.” *Journal of Chinese Cinemas*, 2007.