

LA MUERTE Y EL ESTADO EN *LUZ* *SILENCIOSA* DE CARLOS REYGADAS

Rebeca Janzen

*L*a imagen conocida de la mujer muerta en la película *Stellet Licht/Luz silenciosa* (2007) de Carlos Reygadas es llamativa dado que está en su ataúd en un cuarto que parece ser completamente blanco, salvo el tapiz rojo y los candeleros de latón. Esta imagen evoca fuertemente la película danesa *Ordet* (*La palabra*, 1955) de Theodor Carl Dreyer. *Luz silenciosa* adapta esta película, sobre todo esta escena, a su propia manera, creando imágenes que son casi cuadros, que forman parte de una película que tiene una lentitud que conlleva a la poesía visual. En esta imagen se notan la mujer, la muerte y la tierra, elementos que quisiera enfatizar en este capítulo. Son símbolos nacionales que

tienen su propia encarnación en México, pero que en *Luz silenciosa* no se asemejan a las visiones estereotipadas.

Es más, en la imagen se nota una ventana a través de la cual se percibe la tierra, nos damos cuenta de que la película es tan lenta que la cámara provee fotogramas y que casi pone a los personajes en dos dimensiones, técnica que nos permite comentar la falta de semejanza entre los símbolos representados de manera típica y su representación en *Luz silenciosa*. A través de esta ventana en el lecho de muerte, y otras ventanas, pantallas y espejos en la obra filmica, propongo que hay choques entre los estereotipos de los símbolos de la mujer, la muerte, la tierra y su representación en la película, choques a través de los cuales se logra entender mejor la relación y el intercambio entre los menonitas y el contexto contemporáneo mexicano. Es decir, a través de estos, se analizará la falta de concordancia entre visiones de la mujer, la muerte y la tierra en la literatura y la cultura mexicana, el contexto político-social y *Luz silenciosa*. De ahí, se comentará la relación entre los mexicanos y los menonitas, una comunidad, que, según el crítico Ignacio M. Sánchez Prado en su obra *Screening neoliberalism (La proyección del neoliberalismo, 2014)*, “nunca ha sido representada como parte orgánica de la nación mexicana”.¹

Este capítulo se enfocará en la relación intercultural y tomará la siguiente forma: primero se situará *Luz silenciosa* dentro de la obra y las tendencias estéticas de Carlos Reygadas. Luego, explicaré la presencia de los menonitas en México y las maneras que han disfrutado de una existencia privilegiada con respecto a la ley. Esta existencia, a mi modo de ver, es matiz para la situación mexicana actual, de extra-legalidad extrema, situación

1 Ignacio Sánchez Prado, *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema, 1988-2012*, Nashville: Prensa de la Universidad Vanderbilt, 2014, p. 207. Las traducciones de las citas del inglés, alemán y francés al español son hechas por la autora y se incluyen las citas originales en las notas. Aquí: “a community that has never been represented as an organic part of the Mexican nation”.

que también se expondrá en el capítulo. Al tomar en cuenta el contexto histórico, exploraré la relación entre los papeles de los símbolos de la mujer, la muerte y la tierra en México, así como su manifestación en una serie de instantes en la película donde se perciben ventanas o pantallas. Para concluir, se notarán las conexiones entre los menonitas y los demás mexicanos en los momentos en que *Luz silenciosa* juega con estos símbolos.

La obra de Carlos Reygadas

Como filme, *Luz silenciosa* desorienta a su espectador al situarse en la comunidad menonita cerca de Ciudad Cuauhtémoc, Chihuahua, en la colonia Manitoba.² Se filma en *dietsch* (bajo alemán), el idioma hablado de los menonitas en México.³ Es la primera vez que se usa este idioma en una película comercial y no en una de carácter evangélico o histórico.⁴ Considerando que *Luz silenciosa* se filma en un idioma con pocos hablantes, y que se usan actores no profesionales, para, según el director, tener una representación más verosímil del mundo, en este caso, del mundo menonita, tiene una apariencia de atemporalidad y veracidad. Añade el crítico Paul Julian Smith⁵ que esta película sigue la tendencia de Reygadas de elegir este tipo de actores para llegar a un *performance* sin afecto, es decir, un *per-*

2 En el contexto de los menonitas en México, una colonia significa una agrupación de pueblos. Manitoba es una de las colonias más extensas y tiene más de 100 colonias.

3 Para mayor información sobre el idioma véase el artículo de Cox, Driedger y Tucker.

4 Para mayor información sobre las películas documentales sobre los menonitas véase el artículo de Otto Klassen.

5 Paul Julian Smith, *Mexican Screen Fiction. Between Cinema and Television*, Cambridge: Polity, 2014, 26.

formance no-estético o hasta antiestético. El crítico Naief Yehya lo describe de la siguiente manera:

La idea simple de poner personas de esta comunidad extremadamente religiosa, insular y cerrada no solo en la pantalla, pero también interpretando la historia del adulterio sorprende. La transgresión más básica de este filme es de transformar a los menonitas en su propia imagen.⁶

Es decir, la transgresión no sólo está en mostrar el *pecado*, sino en poner a un grupo en pantalla para el cual el cine es un pecado en una imagen en movimiento. Encontrar mujeres menonitas en México para participar en esta transgresión en los papeles de Esther, la esposa muerta, y Marianne, la otra, era imposible, entonces se buscaron actores entre los menonitas canadienses para Esther, con la autora Miriam Toews, y entre los menonitas alemanes para Marianne, con María Pankratz.

Además de trabajar con actores no profesionales, *Luz silenciosa* se asemeja a otras películas de Reygadas en sus múltiples desafíos. Como bien nota la gran crítica de cine Ilana Luna, la obra de Reygadas tiende a destruir los grandes símbolos de la nación mexicana y, en este caso, los símbolos serían la mujer, la muerte y la tierra.⁷ Dado que esta destrucción, según Sánchez Prado, tiene referentes dentro de la tradición cinematográfica global y no sólo la mexicana, el desafío de estos símbolos tiene que ser entendible para ambos públicos. Agrega Sánchez Prado que: “[e]l acercamiento estético de Reygadas desafía simultáneamente la premisa ideológica del cine mexicano rural y urbano

6 Naief Yehya, “*Silent Light* (Mexico, 2007): Carlos Reygadas’s Meditation on Love and Ritual”, en Carlos A. Gutiérrez (ed.), *The Ten Best Latin American Films of the Decade (2000-2009)*, Nueva York: Cinema Tropical y Jorge Pinto, 2010, pp. 19-26.

7 Conversación privada por Facebook con la autora, junio 2015.

y las marcas de la modernización desarrollada en paradigmas como la comedia romántica o el filme político de la transición democrática”.⁸ Es decir, la obra fílmica de Reygadas se sale de los géneros establecidos a nivel nacional y a nivel global para elaborar su crítica y su propia visión, misma que incluye salir del tratamiento típico de los símbolos nacionales.

La obra de Reygadas es especialmente innovadora en cuanto a su retrato del México rural. Para él, el lugar rural no es un lugar para transformación nacional ni uno obligado a soportar la simbología entera de la nación. Propone Sánchez Prado que *Japón* (2002), de Carlos Reygadas, es:

una reconfiguración radical de discursos actuales sobre lo rural en el cine mexicano [...]. En contraste a la representación del interior como un lugar atrasado o anti-moderno, *Japón* libera [la representación del interior] de la tradición cinematográfica de la mexicanidad y la reconfigura como un espacio que confronta al individuo moderno con formas seculares de lo espiritual y de lo sublime.⁹

Dicho de otra manera, el acercamiento estético de Reygadas desafía las tradiciones del cine relacionadas con el México rural. En *Japón*, es un lugar para posibilidades sexuales y en *Luz silenciosa*, a mi parecer, un lugar para repensar el rol de una minoría religiosa.

En mi lectura de *Luz silenciosa*, se nota la posibilidad de reconfigurar la relación de una comunidad apartada con la nación mexicana actual. Pocos críticos, sin embargo, consideran que *Luz silenciosa* trata de temas mexicanos. Según el académico Craig Eppin, la película se trata de una cultura en la periferia

8 Sánchez Prado, *op. cit.*, p. 196.

9 *Ibidem*, p. 199.

del imaginario nacional mexicano.¹⁰ Se podría extender su argumento y proponer que, dado que se enfoca en una comunidad de minoría en estados lejanos de la capital como Durango, Chihuahua y Campeche, no tiene implicaciones para el contexto mexicano, concebido de manera más amplia y visto, por cierto, del entonces Distrito Federal. O, como establece Sánchez Prado, ya que *Luz silenciosa* se enfoca en una comunidad de minoría, la película desafía la tradición cinematográfica nacional mexicana al salir de la tradición del comentario de Reygadas sobre el México contemporáneo.¹¹

El resumen de Yehya sigue con esta línea de pensamiento, estableciendo que los menonitas: “podrían ser fácilmente trasplantados doscientos años atrás sin cambios significativos”.¹² A pesar de las opiniones de estos críticos, los menonitas son importantes en la cultura mexicana y fronteriza, están representados en programas de televisión como *Los héroes del norte* (2011-2015) y en cómics como *Macburro* (2014-2015). En la serie de televisión, los dos personajes menonitas se relacionan directamente con los demás personajes, algo que debe ser posible en el contexto mexicano actual. Desde otra perspectiva, se puede argüir que la representación de grupos de minorías como los menonitas en la cultura visual, en el caso de *Luz silenciosa* en el cine, puede reflejar el contexto más amplio y servir, de cierta manera, como microcosmo del país.

10 Craig Epplin, “Sacrifice and Recognition in Carlos Reygadas’ *Japón*”, *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 28, 2, (2012): p. 289.

11 Sánchez Prado, *op. cit.*, p. 207.

12 “they could easily be transplanted two hundred years in the past without significant changes”. Yehya, *op.cit.*, p. 22.

El estado mexicano actual

Este intercambio y posible microcosmo es muy importante porque los menonitas se asemejan cada vez más a los demás mexicanos. La similitud clave es que los menonitas tienen ciertos privilegios legales y de ahí, una existencia extra-legal, una situación parecida, de cierta manera, a la del país entero.¹³ Como se sabe, el Estado mexicano no tiene control sobre su territorio ni de una población estable. En México se vive bajo un Estado que se ha aliado con redes cada vez más corruptas y que la mayoría de la población o existe fuera de la economía formal o se vive entre la economía formal y la informal. En su obra magnífica *El fracaso del mestizo* (2014), el crítico Pedro Ángel Palou resume la situación mexicana desde el error de diciembre y la devaluación de 1995. Asevera que, a partir de este momento, “la cesión del territorio nacional a las narcomafias [ha limitado] el poder del Estado –de por sí con pocas hegemonías efectivas...”.¹⁴ El Estado, según el autor, ya no es garante de la unidad nacional ni de la cohesión social.¹⁵ El periodista Charles Bowden, en su libro *Murder City: Ciudad Juárez and the Global Economy's New Killing Fields (Ciudad del asesinato: Ciudad Juárez y los nuevos campos de muerte de la economía global, 2010)* lo pone de la siguiente manera. Para él, hay dos Méxicos. El primero es

el que se reporta en la prensa de los EE.UU., un lugar en que el presidente lucha en una guerra valiente contra

13 Para mayor información sobre los menonitas y la ley, véase *Los menonitas en la historia del derecho* [sic], de Barragán Cisneros, Velia Patricia. *Los menonitas en la historia del derecho: un estatuto jurídico particular* [sic], Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Durango, 2006.

14 Pedro Palou, *El fracaso del mestizo*, México: Ariel, 2014, p. 193.

15 *Idem.*

las fuerzas malas del mundo de las drogas, usando el ejército incorruptible mexicano como sus soldados. Este México tiene periódicos, cortes, y leyes, y el gobierno de los EE.UU. lo percibe como una república hermana. [...] Este México, el que mantiene la ficción de la soberanía nacional, no existe. En su lugar hay: un segundo México, en que se lucha *para* las drogas [...] en que la policía y el ejército luchan por su parte, en que se restringe la prensa con el asesinato de periodistas y se da de comer de una dieta regular de mordidas, y en que la línea entre el gobierno y el mundo de drogas no ha existido nunca.¹⁶

Este análisis perspicaz de la situación devastadora mexicana implica que ya no se puede pensar en nada separado de la ley si el país entero está, efectivamente, bajo un sistema de normas no-escritas y extra-legales. Con muertes que excedan a 150,000 personas, la muerte, como asevera Palou, deja de tener relevancia.¹⁷

Historia de los menonitas en México

¿Cómo se asemejan los menonitas a la situación de extra-legalidad y violencia extrema en México? No sólo es por la presencia

16 "There is the one reported by the U.S. press, a place where the Mexican president is fighting a valiant war against the evil forces of the drug world and using the incorruptible Mexican army as his warriors. This Mexico has newspapers, courts, and laws and is seen by the U.S. government as a sister republic. It does not exist. There is a second Mexico, where the war is *for* drugs [...] where the police and the military fight for their share, where the press is restrained by the murder of reporters and feasts on a steady diet of bribes, and where the line between government and the drug world has never existed". Charles Bowden, *Murder City: Ciudad Juárez and the Global Economy's New Killing Fields*, Nueva York: Nation Books, 2010, p. 18.

17 Palou, *op. cit.*, p. 193.

de menonitas en corridos como “Los dos menonitas”, cantado por el grupo Los Jilgueros del Arroyo, que se trata de dos narcotraficantes menonitas, Jacobo y Cornelio, sino que es por sus privilegios o excepciones de leyes relacionadas a la educación pública, el servicio militar, entre otras. Antes de explicar estos privilegios, sin embargo, quisiera ofrecer un contexto histórico.

En la década de los años 1920, alrededor de siete mil menonitas canadienses y conservadores de la iglesia Ältkolonier (Vieja colonia) emigraron a México; luego, en la década de 1940, otro grupo más pequeño de la misma iglesia y la iglesia Kleine Gemeinde (Pequeña iglesia) se juntaron con los que ya estaban en Chihuahua y Durango. Estos menonitas que hablan el idioma de bajo alemán creen fuertemente en su separación como una comunidad del mundo. Es por eso que, cuando el gobierno canadiense ordenó enviar a sus hijos a escuelas públicas en inglés y durante la Primera Guerra Mundial impuso el servicio militar obligatorio, con opción de servicio social alternativo, los menonitas más conservadores buscaron otro lugar en donde vivir.¹⁸ Estos menonitas optaron por México porque el gobierno de Álvaro Obregón les prometió que podían tener sus propias escuelas religiosas y no tendrían que hacer servicio militar, entre otros privilegios.

Álvaro Obregón concedió estos derechos a los menonitas porque quería imponer orden en el estado de Chihuahua y, como bien asevera el historiador Pedro Castro, la familia Zuloaga, dueña de la Hacienda de Bustillos en la zona de Ciudad Cuauhtémoc, Chihuahua, necesitaba deshacerse de una gran porción de su hacienda debido a las nuevas leyes de reforma

18 Para mayor información véase Harry Leonard Sawatzky, *They Sought a Country: Mennonite Colonization in Mexico*, Berkeley: Prensa de la Universidad de California, 1971. En el apéndice de Barragán Cisneros se puede leer la traducción del diario de viaje de Johann M. Loeppky, un líder de la iglesia Ältkolonier entre 1920 y 1940, que participó en las primeras reuniones entre líderes menonitas y el presidente Álvaro Obregón en 1921.

agraria.¹⁹ Después de vender las tierras, los menonitas se formaron en dos colonias: Manitoba y Swift Current. En Durango los menonitas también aprovecharon de la reforma agraria para conseguir territorio para desarrollar su primera colonia cerca de Nuevo Ideal.

A pesar de estos éxitos, en distintas épocas los menonitas han enfrentado poderes mexicanos para mantener sus privilegios y cuando se sienten amenazados, se relacionan directamente con el presidente. En 1935, por ejemplo, se cerraron las escuelas menonitas en Chihuahua para cumplir con el plan nacional de educación laica. Gracias a una serie de reuniones entre el presidente Lázaro Cárdenas y líderes menonitas como A. A. Martens y John P. Wall, se abrieron de nuevo bajo decreto presidencial.²⁰ Desde ese momento, los menonitas no han tenido problemas en mantener sus escuelas privadas en alemán. De manera similar, han formado acuerdos interesantes con el código agrario. Explica el historiador Harry Leonard Sawatzky que los menonitas han cambiado su forma de poseer tierra para estar conforme con las leyes mexicanas.²¹ Desde 1971, cuando se publicó el libro de Sawatzky, los menonitas han experimentado conflictos agrarios, sobre todo con la expansión del proyecto ejidatario del presidente Luis Echeverría. En el estado de Zacatecas, la procuraduría agraria decidió a favor de los menonitas en dos casos, pero, en otros casos en Chihuahua, decidió a favor de los ejidos.²² Desde su principio en México,

19 Pedro Castro, "The 'Return' of the Mennonites from the Cuauhtémoc Region to Canada: A Perspective from Mexico", *Journal of Mennonite Studies* 22 (2004): p. 27.

20 Sawatzky, *op. cit.*, pp. 152-154.

21 *Ibidem*, pp. 202-203.

22 Véase "Acuerdo sobre inafectabilidad agrícola relativo al conjunto de predios rústicos denominado Fraccionamiento La Honda ubicado en el Municipio de Miguel Auza, Zac.", *Diario Oficial*, 1 oct. 1979 y "Acuerdo sobre inafectabilidad agrícola relativo al conjunto de predios rústicos denominado Lote Número 2 de la Colonia Menonita

los menonitas han gozado de privilegios enormes en contra de las metas revolucionarias de la educación laica, la reforma agraria y la separación Iglesia-Estado. Siempre y cuando los menonitas vivan en sus colonias, el gobierno federal mexicano mantiene estos privilegios.²³ Los menonitas, entonces, viven en una situación extra-legal de acuerdo con las leyes mexicanas, relacionadas con un Estado que ya no existe. Con esta existencia particular, los podemos considerar como un microcosmo de la extra-legalidad mexicana. De ahí que un análisis minucioso de ciertas escenas en *Luz silenciosa*, que retrata esta comunidad, puede iluminar el contexto mexicano más amplio.

Las ventanas son una manera en que percibimos a los menonitas en *Luz silenciosa* como matiz de la situación mexicana. Ellos generalmente están dentro de edificios y el mundo, prohibido para los menonitas que hablan bajo alemán, está afuera.²⁴ Estas ventanas impulsan la impresión de que la comunidad menonita existe en dos dimensiones; entonces, me parece justo analizar las imágenes de manera detallada. Es más, los fotogramas merecen este nivel de investigación porque, como explica Palou, exhiben un “preciosísimo fotográfico [...] que oculta en realidad a un artista para quien la imagen es más esencial que la historia”.²⁵

Diversas imágenes que se presentan en el filme demuestran estos vínculos: el “mundo” mexicano, las casas y establos menonitas que se contemplan a través de las ventanas en el lecho

Número 4 de la Batea, ubicado en el Municipio de Sombrerete, Zac.”, *Diario Oficial*, 3 sep. 1980.

23 El historiador Jason H. Dormady señala que la ley sobre el culto religioso en México, revisado en 2002, puede cambiar estos privilegios. Hasta la fecha, no se ha experimentado ningún efecto negativo de perspectiva menonita. Jason H., “Mennonite Colonization in Mexico and the Pendulum of Modernization, 1920-2013”, *Mennonite Quarterly Review* 88, 2 (2014): p. 184.

24 Esta lectura se basa en una lectura severa del mandato de san Pablo en la carta a los romanos de no conformarse al mundo o al siglo actual (12,12a).

25 Palou, *op. cit.*, 185.

de muerte; el camión que oculta a los hijos de Johan mientras que él tiene relaciones con Marianne y en la oficina médica cuando recibe la noticia de que Esther ha muerto.

El rol de la mujer representado en el cine mexicano

En cada una de estos instantes sobresale una o dos mujeres, el primer símbolo que trataré. Estas mujeres a veces concuerdan con –y a veces desafían– la tradición de la representación de la mujer en el cine mexicano. Antes de entrar en el desafío, hay que indagar esta tradición. Según la crítica de cine Ana M. López, en la actualidad se viven los efectos de la herencia colonial, que ha creado dos mujeres claves en la mitología mexicana. Explica López que una de estas mujeres, que tiene una “supuesta inestabilidad y falta de fiabilidad, es la origen de la identidad *nacional*”.²⁶ Esta identidad, sigue la crítica, “[s]e define por un lado a la nación mexicana, con el catolicismo y la Virgen de Guadalupe, [es decir] la Madre Virgen y la Santa Patrona, y al otro lado, por la *chingada*, [es decir] la traición nacional de doña Marina”.²⁷ Esta interpretación mexicana de la dicotomía virgen/puta afecta la representación. Como explica Luna, reconociendo su deuda a la gran crítica feminista Jean Franco, los hombres escritores caracterizan a la mujer con un tono fuertemente moral, ya sea para alabarla o para menospreciarla. Además, suelen fusionar la representación de la mujer con la de la

26 Ana M. López, “Tears and Desire: Women and Melodrama in the ‘Old’ Mexican Cinema”, en Ana de Sarto, Alicia Ríos y Abril Trigo (eds.), *The Latin American Cultural Studies Reader*, Durham: Prensa de la Universidad Duke, 2004, p. 150.

27 *Idem*.

nación misma.²⁸ En esta situación, entonces, la puta es el ícono de los fracasos nacionales y la virgen, de los logros.

Estas normas representativas se naturalizan en la sociedad y ya no las percibimos. En *Luz silenciosa* ambos lados de la dicotomía están presentes. En la escena del beso, el filme emplea las dos visiones estereotipadas de la mujer, para sugerir vínculos entre vírgenes y putas, mujeres menonitas y otras mujeres mexicanas. De hecho, la crítica Cynthia Tompkins explica que el patriarcado afecta a todas las mujeres, pero también las puede conectar.²⁹ Sin embargo, vincular las representaciones de mujeres con la tradición patriarcal es solo un entendimiento parcial. A pesar de que ninguna de las protagonistas lleva ropa de acuerdo al *ordnung* (orden) de la iglesia Ältkolonier, desde una perspectiva menonita, ambas son pecadoras; en la visión de la película, Esther, la mujer pura, representa los logros maternales de la comunidad menonita y Marianne, sus fracasos.³⁰

Hay una escena donde Marianne besa a Esther, entonces, se juntan los dos lados de la dicotomía de la mujer, una conexión enfatizada por el hecho de que las dos tienen nombres poco comunes en la comunidad menonita.³¹ La *otra*, de nombre Marianne, mezcla de María y Ana. Con la combinación, en la perspectiva protestante y menonita, alude a la madre de Jesús y a su madre; en la perspectiva católica, alude a la Virgen María y a su madre Ana, las dos únicas madres vírgenes y mujeres sin pecado. A pesar de tener esta doble pureza, Marianne también evoca

28 Ilana Luna, *Gender and Film in Mexico*, manuscrito no publicado, 2015. Colección de la autora.

29 Cynthia Tompkins, *Experimental Latin American Cinema: History and Aesthetics*, Austin: Prensa de la Universidad de Texas, 2013, p. 179.

30 Se ha escrito poco sobre las leyes y la teología de la iglesia Ältkolonier. Para mayor información véase el artículo de John J. Friesen.

31 La mayoría de las mujeres menonitas que hablan bajo alemán y que pertenecen a la iglesia Ältkolonier usan el nombre y apellido de su marido en espacios públicos (Entrevista con George Reimer). De ahí que el hecho de que usan sus propios nombres desafía la tradición menonita.

María Magdalena, la discípula de Jesús en la Biblia y a veces combinada en la tradición católica con la supuesta prostituta que ungió a Jesús con perfume de nardo (Marcos 14,3; Mateo 26,6; Juan 12,1). El nombre Esther también combina los dos aspectos de la dicotomía al evocar la reina bíblica, Esther, que ganó al rey Asuero o Jerjes de Persia con su belleza, después de que el mismo había despedido a su reina anterior, Vasti (Eshter 1). En el proceso de ganar al rey, Esther salvó al pueblo judío, una salvación que se conmemora cada fiesta de Purim. En la versión bíblica, entonces, Esther usa su belleza y sexualidad para fines admirables a pesar de ser, de cierta manera, la *otra* mujer. Los personajes en *Luz silenciosa* cambian, oscilan entre posiciones opuestas en la dicotomía. Esther es la mujer pura enterrada completamente en blanco y Marianne, la supuesta puta, se redime cuando besa esta pureza. Estos dos personajes sugieren una manera en que la experiencia menonita en el lecho de muerte, se inserta en el mundo fuera de las ventanas, es decir, en la narrativa y el contexto mexicano.

Otro aspecto común de la presentación de la mujer en el cine mexicano, de acuerdo con la idea de esconder a la mujer o por su pureza o por su pecado, es, según la crítica Elissa J. Rashkin, su deshumanización, su borrado y su desubicación.³² Se nota la deshumanización en varios momentos de la película, incluyendo unos que ocurren cerca de ventanas, espejos y pantallas de tele. Después de la primera eternidad en la película, Johan visita a sus padres para confesar que está enamorado de una mujer que no es su esposa. Empieza la discusión con sus padres cuando entra en su establo. Primero se enfoca en su madre, Sara, que está al lado de la puerta. Luego, con un *travelling* se percibe la luz pura y blanca que entra tras las ventanas. Es tan blanca que no se va nada afuera. Johan y su padre salen del establo y de pronto es invierno. En otro *shot* circular, Johan y su

32 Elissa J. Rashkin, *Women Filmmakers in Mexico: The Country of Which We Dream*, Austin: Prensa de la Universidad de Texas, 2001, p. 3.

papá hablan de lo que pensará su mamá, pero no la consultan. Posteriormente, entran a la casa y Sara aparece en la puerta. Agradece a Johan, y él responde de nada. Con este intercambio, Sara muestra su acuerdo con el papá, que la relación entre Johan y Marianne es un pecado porque Esther es su esposa por la iglesia y la mamá de sus hijos, pero que también entiende lo que pasa en su corazón. Es decir, se iguala la mujer aquí con el silencio y con la luz que resplandece en la casa y en el establo, en vez de tratarla como un ser humano.

También se borra a la mujer menonita cuando la familia de Johan y Esther reza antes de comer; la segunda oración silenciosa en la película. En plan largo, se ven los rostros de la familia con sus ojos cerrados y después se enfoca en sus espaldas y su cabello. Luego, hay un *zoom* en algo que parece ser un espejo u otro objeto metálico. Esta reflexión se enfoca en la cabeza completamente borrosa de Esther. Así que la figura femenina se invalida y desubica, de acuerdo con los argumentos de Rashkin; sin embargo, se diferencian las menonitas de las otras mujeres mexicanas, ya que el cuidado que tienen las menonitas con sus vestidos y cabellos no se puede basar en el uso excesivo de espejos ni de maquillaje.

Después de la escena con sus papás y antes de esta oración, hay otras ventanas que se relacionan con el adulterio de Johan, en la heladería de Marianne. La heladería nos recuerda que es a través del comercio que los menonitas se relacionan con el exterior, ya sus negocios contratan a muchos otros mexicanos sobre todo para función de contables y administradores.³³ Se ven varios tonos de blanco brillante en sus salones, blancos que se reflejan en las redecillas de los trabajadores. La ropa y los rostros de los hijos rubios de Johan y Esther proveen el color en esta escena. El blanco, aquí, se relaciona con la falta de pu-

33 Entrevista con George Reimer.

reza moral, ya que presagia el adulterio. De ahí que estas ventanas hacen que los menonitas se acerquen al mundo del pecado.

Se siguen estas ventanas con otra en el cuarto o del hotel o de la casa de Marianne, durante varios minutos. Se percibe el blanco del exterior y las sombras del interior de esta ventana. Con tanta luz, Johan llega a ser una sombra cuando él entra en el fotograma para cerrar la cortina. La escena sexual que sigue es oscura y el retrato de Marianne se aleja del borrado y la desubicación porque, a diferencia de las escenas sexuales en *Japón*, entre un hombre joven y una mujer anciana, o el comercio sexual en *Batalla en el Cielo* (2005), en *Luz silenciosa*, el sexo es entre personajes casi iguales, con un enfoque tan cercano a sus caras que es una representación tan mimética que llega a ser incómoda. Después de los momentos de éxtasis, la película regresa a la heladería en un fotograma que retrata a Marianne en un rincón de un salón vacío de su restaurante, ya no tan blanco como antes, comiendo su helado. El espacio se llena con los colores de afuera.

El filme cambia de nuevo el enfoque al exterior y un camión estacionado aparece al fondo del fotograma, resulta que este ocultaba a los hijos de Johan mientras que él tenía relaciones con Marianne. Tan ocultas son las ventanas que Johan difícilmente puede ver a hijos mirando tele. Marianne aparece y en primer plano, la pareja habla con los camarógrafos que cuidaban a los niños. De pronto, la pantalla se llena del belga Jacques Brel cantando lo que Niessen llama la versión de ruptura de la canción “Les Bonbons” (“Los bombones”).³⁴ Esta canción provee otra perspectiva sobre la relación entre los enamorados. Imaginamos a Johan cantando como Brel, sustituyendo la palabra bombones de la palabra helado: “Te he traído bombones/ Porque las flores son perecederas/Pues, los bombones, es tan bueno [sic]/Aunque las flores son más presentables/Sobre

34 Neils Niessen, “Miraculous Realism: Spinoza, Deleuze, and Carlos Reygadas’s *Stellet Licht*”. *Discourse* 33, 1 (2011): p. 45.

todo cuando se encuentran en la yema/Pero he traído bombones” (“Les bonbons”).³⁵

Esta intertextualidad afirma la madurez de Marianne e insinúa que el amor entre los dos no dura. Brel miente. Su amor es como bombones o helado –delicioso mientras dure–. *Luz silenciosa* sigue con el sonido de la canción, pero se enfoca en la espalda de Johan y sus manos con las de Marianne. Luego, Johan entra el camión. La risa de sus hijos reemplaza la voz de Jacques Brel y Marianne se queda fuera. El camarógrafo le dice a Marianne en inglés que ya es tiempo de irse. Desde fuera, se nota que una de las ventanas de la puerta del camión está rajada. La cara y la voz de Brel aparecen de nuevo. La cámara retrocede y Marianne se va. Al escuchar y ver a Brel por última vez, se da cuenta que sus palabras presagian la muerte de su amor. Con estos cambios entre el exterior del camión con los adultos, el interior con los niños y Jacques Brel, se confirma que las ventanas del camión esconden el pecado. Por un lado, por la tele que está prohibida por los menonitas Ältkolonier y, por otro, porque evocan maneras en que los menonitas son como las demás personas. La canción crea un tercer espacio entre estos dos lados con la presencia de tres idiomas, ubicando a los menonitas en el presente multilingüe y tecnológico a pesar de la nostalgia representada por la canción de Brel.

Concluyo que cualquier dicotomía entre mujeres puras e impuras, o comunidades puras e impuras, es un análisis superficial. En cierto modo la representación de la mujer en *Luz silenciosa* es consistente con la representación de la mujer en el cine mexicano. Tras las ventanas, pantallas y espejos, podemos imaginar que las mujeres menonitas son un microcosmo

35 “Je vous ai apporté des bonbons/ Parce que les fleurs c’est périssable / Puis les bonbons, c’est tellement bon [sic] /Bien que les fleurs soient plus présentables /Surtout quand elles sont en boutons/Mais je vous ai apporté des bonbons” (“Les bonbons”).

tan borroso como la reflexión de la familia y usar este borrado compartido para imaginar puentes entre las dos comunidades.

Los funerales menonitas y el entierro mexicano

La mujer también aparece en la escena del beso –está muerta– y alude a otro símbolo mexicano importante, quizás el símbolo nacional más estereotipado, la muerte. Como establece el antropólogo Claudio Lomnitz en su obra *Death and the Idea of Mexico* [*La muerte y la idea de México*] (2005):

si bien la muerte es una presencia amenazante o acechante en el discurso político mexicano es porque el control político de la muerte, de los muertos, de la representación de la muerte y de la vida después de la muerte, ha sido parte fundacional de la formación del Estado moderno [mexicano], de las imágenes [de la muerte] en la cultura popular y de una modernidad propiamente nacional.³⁶

La escena de muerte en *Luz silenciosa* ocurre después de que Esther muere de un corazón roto y es resucitada por Marianne, en una época ya no moderna, sin el Estado de la época anterior. Visto que la representación de la muerte fue parte del Estado moderno, en la época actual, las escenas de muerte siguen siendo importantes, sobre todo porque en el filme la muerte llega a una milagrosa resurrección, algo fuera de los conceptos del Estado elaborados por Palou y Bowden y de la muerte mexicana de la perspectiva de Lomnitz. Según Epplin, la muerte representada de manera visual en *Japón*, estrenada cinco años antes de *Luz silenciosa*, muestra “la reducción de

36 Claudio Lomnitz, *Death and the Idea of Mexico*, Brooklyn: Cambridge, 2005, p. 483.

la vida social al denominador común de la capital”.³⁷ Este juego con el símbolo nacional critica la coyuntura política actual. De acuerdo con Epplin, Palou asevera que en *Japón* la muerte es completamente improductiva: “es puro desperdicio y solo puede ser utilizada como elemento operacional de la economía neoliberal, eliminando su ritualidad y su carácter común”.³⁸ Es decir que, para Epplin y Palou, la muerte en Reygadas y en el capitalismo tardío, ya no significa un ritual para el bien común.

Antes del lecho de muerte, Esther y Johan salen en su coche, y en la lluvia, ella sale del coche y muere de un corazón roto. Un camionero ve a Johan cargando el cadáver de Esther y le pregunta por ella en español. Johan responde en un español simple y le agradece. El plano largo que conecta el coche en la carretera con Manitoba, Chihuahua, se interrumpe cuando Johan trae el cadáver al médico. Su cara aparece en primer plano mientras que espera la confirmación médica de la muerte de su esposa. Cuando entra el doctor los dos se abrazan. Los campos de trigo sobresalen detrás de sus caras. Luego, la toma cambia al exterior de la oficina y se sobreponen a los campos el médico y Johan.

Además de evocar otras escenas, aquí hay otro puente. El doctor es menonita y viene de una colonia, pero no es un *trajchtmoaka* (quiropático tradicional). El médico habla español, además de bajo alemán, y tiene un alto nivel de estudios y representa el contacto con el mundo exterior.³⁹ A la vez nos recuerda que el puente de la medicina es difícil. Muchas mujeres menonitas no hablan español y por su situación deben asistir al IMSS o a centros de salud pública sin poder comunicarse. La oficina del doctor menonita ilustra que la integración a la sociedad es benéfica.

37 Epplin, *op. cit.*, p. 289.

38 *Ibidem*, p. 193.

39 Para mayor información sobre la salud menonita véase el artículo de Islas-Salinas, Pérez-Piñón y Hernández-Orozco.

En el filme se resuelve este dilema con la resurrección. ¿Y qué significa esta muerte-resurrección si la muerte no tiene la misma relevancia que tenía antes? El crítico Niels Niessen examina este evento y propone que la imagen del beso restaurativo, entre otras imágenes milagrosas en *Luz silenciosa*, llega al corazón del proyecto fílmico.⁴⁰ Rick Warner reitera las ideas de Niessen, explora los detalles sensoriales de la película y afirma la contemplación a partir de su milagrosa lentitud. Pero este no es mi enfoque –sino las posibles relaciones entre menonitas y otros mexicanos–. A pesar de que esta escena ayuda a pensar el cine, el acto milagroso es que el ritual asociado con la muerte en el filme no concuerda ni con los rituales de muerte entre los menonitas ni en otras comunidades en México.

El funeral es distinto porque ocurre en una casa en vez de una iglesia. En colonias más progresivas como Manitoba, donde supuestamente toma lugar la película, también acontecen funerales en edificios grandes que pertenecen a la iglesia Ältkolonier, a la que teóricamente pertenecen los personajes. En el ritual, la comunidad canta en el estilo típico de esta iglesia en que un hombre anuncia el número, empieza a cantar para dar el tono y el pueblo usa los himnarios para cantar el himno, en este caso, el himno 726, que es “Gebetslied zur Verlobungsfeier” (“Canción y oración para una fiesta de compromiso”), un himno escrito a finales del siglo XVIII y que aparece en el *gesangbuch* (himnario) usado en el siglo XX. Es una selección rara porque el himno pide: “Señor, sobre estos pasos importantes que tu rostro resplandece. Oh, no desprecies nuestra petición, nuestras súplicas y danos tus bendiciones. Estos dos que se comprometen desean la unción tuya y todos nosotros te suplicamos de su parte”.⁴¹ Explícitamente, se solicita la bendición divina

40 Niels Niessen, *op. cit.*, p. 50.

41 “Herr zu diesem wichtigen Schritte leuchte uns den Angesicht. O verschmähe unsere Bitte, unser Flehen um Segen nicht. Diese Zwei, die sich verloben, hätten salben gern von oben, und wir andern alle

para una pareja en su fiesta de compromiso, algo que ocurre el sábado antes de la boda en el culto religioso el domingo. Esta desubicación es parte del proyecto general de Reygadas que observa Palou en cuanto a *Japón*. En este caso, la desubicación se relaciona con el hecho de que la comunidad cante un himno de compromiso en un ritual de muerte, que sugiere que favorece la relación entre Johan y Marianne. Pero, en el momento en que quizás hay una posibilidad para los dos, Marianne entra al cuarto donde ve el cuerpo de Esther, y la besa, de esta manera resucita a la pareja original.

A través de esta falta de representación mimética de funerales menonitas, se puede imaginar el milagro de la posible conexión entre los menonitas y el mundo fuera de sus comunidades. Al salir del triángulo amoroso, la canción de la fiesta de compromiso también insinúa que Esther y Johan renovarán su compromiso matrimonial. Además, los distintos tonos de blanco en su cuarto, igual que en la casa de los padres de Johan y la heladería de Marianne, apuntan a una falta de pureza de su parte, nos invitan a pensar tanto en ella como en la comunidad menonita de manera menos pura de lo que habíamos sospechado. Teniendo en mente estos grados de pureza, hay que fijarse en la tierra, con la cual, al final, se “casarán” Esther, Johan y Marianne. Por la ventana al lado derecho, se ve la tierra en el fondo, poco claro, blanqueado. Evoca la escena en que Esther trabaja en los campos de maíz y ellos se reflejan detrás de su cara en las ventanas de la cosechadora que ella maneja. Regresando al lecho de muerte, la cámara cambia de perspectiva, del interior al exterior, y se sobreponen la tierra y la mujer muerta. El verde llega a ser el color más fuerte, aunque todavía hay blanco, y se piensa en la vida y en la tierra mexicana. El cuerpo

stehen ihnen bei in ihrem Flehen”. *Gesangbuch: Eine Sammlung geistlicher Lieder zur Allgemeinen Erbauung und zum Lobe Gottes* [Una colección de cantos espirituales para la elevación de la comunidad y alabar a Dios]. Scottdale, PA: Mennonite Publishing House, 1974.

de Esther se quedará en México en un cementerio menonita donado por un granjero en su pueblo. Al arraigarse en México, se percibe otra conexión entre los menonitas y los demás mexicanos.

Al fijarnos en los campos agrícolas representados en la película, se nota que todo es muy recto, posiblemente relacionado con su visión estricta del mundo, ya que los primeros pueblos menonitas en México imitaban sus pueblos en Canadá. La rectitud actual, sin embargo, no sólo es por la planeación y los estereotipos, sino por el uso del GPS de parte de los granjeros menonitas que dependen de una torre construida por ellos mismos para mejores cosechas.⁴² Los demás en la zona de Ciudad Cuauhtémoc, Chihuahua, pueden ver la torre al lado de un mirador que tiene lugar para asados, comida chihuahuense por excelencia. Los granjeros menonitas venden la mayor parte de su cosecha al gobierno federal mexicano, que lo revende al pueblo con una serie de subsidios. Este proceso de venta y subsidios ha creado mucha riqueza y desigualdad económica dentro de las comunidades menonitas, un proceso que inició cuando los menonitas comenzaron a comer maíz como parte integral de su dieta.

Conclusión

Las ventanas en *Luz silenciosa* sugieren que no hay una separación entre menonitas y las demás comunidades mexicanas. A veces, las conexiones son claras en la pantalla y otras veces requieren un análisis sociológico, histórico o uno relacionado con la tradición cinematográfica mexicana. Los menonitas, como matiz o ejemplo para la extralegalidad en México, no son ni puras ni impuras. Ellos aprovechan de fragmentos de Estado e intentan desarrollarse con negocios propios. Se sabe que ni el

42 Entrevista con George Reimer. Para mayor información sobre GPS y granjeros véase “Rastreo para el GPS”.

Estado ni los negocios salvan. El ejemplo del *ordnung* menonita nos ayuda a imaginar cómo crear otro orden justo entre comunidades distintas, y no solo comerciales, ni tratos basados en los fragmentos de un Estado injusto para poder seguir adelante.

Referencias

- “Acuerdo sobre inafectabilidad agrícola relativo al conjunto de predios rústicos denominado Fraccionamiento La Honda ubicado en el Municipio de Miguel Auza, Zac.”. *Diario Oficial*, 1 octubre 1979.
- “Acuerdo sobre inafectabilidad agrícola relativo al conjunto de predios rústicos denominado Lote Número 2 de la Colonia Menonita Número 4 de la Batea, ubicado en el Municipio de Sombrerete, Zac.”. *Diario Oficial*, 3 septiembre 1980.
- “Rastreo de GPS para la agroindustria”. *Blog y Noticias de Rastreo GPS*, 4 octubre 2013.
- Barragán Cisneros, Velia Patricia. *Los menonitas en la historia del derecho: un estatuto jurídico particular* [sic]. Durango: Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Durango, 2006.
- Bowden, Charles. *Murder City: Ciudad Juárez and the Global Economy's New Killing Fields*. New York: Nation Books, 2010.
- Brel, Jacques. “Les bonbons”. *Lyrics Translate*. Recuperado el 1 de octubre de 2015.
- Cárdenas, Lázaro. “Carta a John P. Wall y A. A. Martens. 1 jun. 1936”. Colección del Ejido J. Santos Bañuelos, Municipio de Sombrerete, Zacatecas. Archivo General Agrario, México, D. F.

- Castro, Pedro. "The 'Return' of the Mennonites from the Cuauhtémoc Region to Canada: A Perspective from Mexico". *Journal of Mennonite Studies* 22 (2004): 25-38.
- Cox, Christopher, Jacob M. Driedger y Benjamin V. Tucker. "Mennonite Plautdietsch (Canadian Old Colony)". *Journal of the International Phonetic Association* 43, 2 (2013): 221-229.
- Dirección de Turismo. Gobierno del Estado de Chihuahua, "Ruta de la Manzana". 2010.
- Dormady, Jason H. "Mennonite Colonization in Mexico and the Pendulum of Modernization, 1920-2013". *Mennonite Quarterly Review* 88, 2 (2014): 167-194.
- Epplin, Craig. "Sacrifice and Recognition in Carlos Reygadas' *Japón*". *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 28, 2, (2012): 287-305.
- Friesen, John J. "Old Colony Theology, Ecclesiology, and Experience of Church in Manitoba". *Journal of Mennonite Studies* 22 (2004): 131-144. Impreso.
- Gesangbuch: Eine Sammlung geistlicher Lieder zur Allgemeinen Erbauung und zum Lobe Gottes [Una colección de cantos espirituales para la elevación de la comunidad y alabar a Dios.]* Scottsdale, PA: Mennonite Publishing House, 1974.
- Guenther Berg, Franz y Julio Friessen Wiebe. "Carta al Lic. Vicente Fox Quesada, Presidente Constitucional. 5 abril 2002". Colección de Peticiones al Presidente Vicente Fox. Archivo General de la Nación, México, D. F.
- Islas-Salinas, P, A. Pérez-Piñón y G. Hernández-Orozco. "Rol de enfermería en educación para la salud de los menonitas desde el interaccionismo simbólico". *Enfermería Universitaria* 12.1 (2015): 28-35. En línea. 1 octubre 2015.
- Klassen, Otto. "Films Opened the Doors to Mexico". *Preservings* 18 (2001): 105-106. Impreso.
- Letkemann, Peter. "The German Hymnody of Prussian Mennonites: A Tale of Two Gesangbücher". *Preservings* 18 (2001): 120-130.

- Lomnitz, Claudio. *Death and the Idea of Mexico*. Brooklyn, NY; Cambridge, MA: Zone; Prensa de MIT, 2005.
- López, Ana M. "Tears and Desire: Women and Melodrama in the 'Old' Mexican Cinema". En Ana de Sarto, Alicia Ríos y Abril Trigo (eds.). *The Latin American Cultural Studies Reader*. Durham: Prensa de la Universidad Duke, 2004, 441-458.
- Loza, Gustavo. *Los héroes del norte*: Escrito por Gustavo Loza, Álvaro Curiel y Agustín "Oso" Tapia. Adicta Films y Televisa, 2011. DVD.
- Los Jilgueros del Arroyo. "Los dos menonitas". Video de YouTube. 6 enero de 2012.
- Luna, Ilana Dann. Conversación privada de Facebook a la autora, junio 2015.
- Luna, Ilana. *Gender and Film in Mexico*. Manuscrito no publicado. 2015. Colección de la autora.
- Niessen, Neils. "Miraculous Realism: Spinoza, Deleuze, and Carlos Reygadas's *Stellet Licht*". *Discourse* 33.1 (2011): 27-54.
- Palou, Pedro Ángel. *El fracaso del mestizo*. México: Ariel, 2014.
- Rashkin, Elissa J. *Women Filmmakers in Mexico: The Country of Which We Dream*. Austin: Prensa de la Universidad de Texas, 2001.
- Reimer, George. Entrevista personal. 11 junio 2015.
- Reygadas, Carlos (dir.). *Stellet Licht [Luz silenciosa]*. Mantarraya, Bac y No Dream Films, 2007. DVD.
- Ruiz, Giancarlo y Charles Glaubitz. "MacBurro: A Web Comic about Tijuana and Stuff!". *MacBurro*. En línea. 1 marzo 2015.
- Sánchez Prado, Ignacio. *Screening Neoliberalism: Transforming Mexican Cinema, 1988-2012*. Nashville: Prensa de la Universidad Vanderbilt, 2014.
- Sawatzky, Harry Leonard. *They Sought a Country: Mennonite Colonization in Mexico*. Berkeley: Prensa de la Universidad de California, 1971.

- Tompkins, Cynthia. *Experimental Latin American Cinema: History and Aesthetics*. Austin: Prensa de la Universidad de Texas, 2013.
- Warner, Rick. "Filming a Miracle: *Ordet*, *Silent Light*, and the Spirit of Contemplative Cinema". *Critical Quarterly* 57, 2 (2015): 46-71.
- Yehya, Naief. "*Silent Light* (Mexico, 2007): Carlos Reygadas's Meditation on Love and Ritual". En *The Ten Best Latin American Films of the Decade (2000-2009)* editado por Carlos A. Gutiérrez, 19-26. New York: Cinema Tropical y Jorge Pinto, 2010.