



Entre Sokurov, Tarkovski y Reygadas: una poética de la imagen.

Santiago Javier Villarreal Villarreal

ORCID: 0000-0003-3225-4390,
Universidad Autónoma de Nuevo León,
Facultad de Artes Visuales.
svillarrealv@uanl.edu.mx



52

Resumen

En este artículo se argumentó el peso de la poética de Andrei Tarkovski en la cinematografía contemporánea. Se estudió a dos cineastas: a un ruso y a un mexicano. Los personajes de la filmografía de Tarkovski acarrean interrogantes que involucran al ser donde sea que se encuentre y siendo de la nacionalidad que le haya sido otorgada por destino; así como andan por la nieve y portan mucha ropa, de igual forma podrían andar en el desierto y limpiarse el sudor cada que el sol lo exija.

Palabras clave:

Cine, Poesía,
Imagen, Filosofía.

Abstract

This article talks about the importance of the poetic voice of Andrey Tarkovsky in contemporary cinema. Two filmmakers were studied: a Russian and a Mexican. The characters of the filmography of Tarkovsky have questions that involve human beings all around the world, with no matter of their nationality or the contexts in where they live. They can be walking in the snow and carrying too much clothes, but they could also be in the desert and clean their sweat every time the sun demands it.

Key words:

Cinema, Poetry,
Image, Philosophy.

Introducción

Para sostener que el discurso narrativo de Tarkovski funge como documento de influencia en su país, se tejerán vínculos, asociaciones, semejanzas entre su cine y el de un cineasta ruso que actualmente continúa edificando un registro cinematográfico propio, Alexander Sokurov: autor de las cintas *Madre e hijo* (1996), *Taurus* (2000), *Padre e hijo* (2003), *Alexandra* (2007), *Fausto* (2011), entre otras. Sokurov, como Tarkovski, expone el alma humana desde un discurso muy particular, apoyado en esteticismos que enriquecen su poética.

También se hablará de una ruptura particular del lenguaje cinematográfico a través de la obra de Carlos Reygadas. Como lo hizo Tarkovski con *El espejo* (1975), Reygadas propone formas narrativas que apuntan a un ritmo y montaje distintos. En su cine hay similitudes apremiantes que lo vinculan con el cine de Tarkovski. El cineasta capitalino autor de *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005), *Luz silenciosa* (2007), *Post Tenebras Lux* (2012) y *Nuestro tiempo* (2018), establece en su discurso variantes que lo acercan al cine de Tarkovski; una de estas pertenece a la técnica cinematográfica: la precisión del tempo con que inicia y termina una toma advierte en ambos cineastas un ritmo narrativo que les permite a los filmes de sus autorías sostenerse en su verosimilitud; otra variante, más dirigida hacia el contenido poético, recae en la proyección de un universo subjetivo que provoca en el espectador –consciente o inconscientemente– la necesidad de observar su propia subjetividad.

No se pretende aseverar nada que demande ser contundente en sus afirmaciones, sino todo lo contrario: apuntar hacia una vereda que permita cuestionar, criticar, y debatir lo que aquí ha sido redactado. El cine de Tarkovski proyecta al ser humano en su estado más vulnerable y desasosegante, así como también muestra el vuelco de esperanza –que no habrá de desaparecer– enraizado en la humanidad. A fin de siete largometrajes, mucho aún se puede escribir sobre la imagen poética de Andrei Tarkovski. Mucho aún puede ser discutido.



Figura 1. Fragmento de la película Nostalgia.

La Influencia de Andrei Tarkovski en el Cine Poético Contemporáneo. Dos Casos.

Alexander Sokurov

Cuando se estudia a cineastas de culto, se vuelve imprescindible hacer alusión al discurso particular que enraíza la obra evocada. Quizá, en gran medida, lo que asemeja la poética de Tarkovski con la de Alexander Sokurov, y a la par con la filmografía de Reygadas, es precisamente eso: la singularidad con la que cada obra cinematográfica se erige. A través de una insistente búsqueda personal como motivo del crear obra, se teje un diálogo entre Tarkovski y cineastas como Abbas Kiarostami, Manoel de Oliveira, o Robert Bresson –junto con otros que por el momento se omiten–; dicho diálogo se teje como ruptura de una narrativa canonizada en el lenguaje audiovisual cinematográfico. En el cine, como en cualquier otra manifestación artística, el lenguaje poético está ligado al discurso subjetivo; la voz emerge y se establece como una concepción alterna de la realidad. En cada filme de este

repertorio, el cineasta expresa una personal interpretación de la existencia del ser con propios matices, ritmos y sonidos, brindando la posibilidad de percibir una concepción en el lenguaje y contenido de la vida: todo se reduce a la subjetividad del fondo y la forma. Sokurov no es la excepción de lo redactado en este párrafo.

En la filmografía de Alexander Sokurov hay un excesivo respeto hacia su particular manera de contar historias. Por otro lado, Tarkovski le es fiel a una línea enfática en su narrativa, alejándose así de un posible repertorio de registros. Aún y que en el andar productivo de Sokurov haya filmes documentales como de ficción, se podría argumentar lo mismo: su narrativa, con elementos que la distinguen de otras, se afianza como inusual y única. Otro cineasta que indudablemente es parte de la élite cinematográfica y que a la par trabaja en documentales y en películas de ficción, es Win Wenders. A diferencia del cineasta alemán, Sokurov afirma su registro fílmico cada que produce una obra; Wenders por el contrario, tiene otros intereses así como diferentes registros. En cada cinta de Sokurov –sea de cualquiera de ambos géneros–, está sellada su huella particular: colores construidos como el intenso amarillo que despierta calidez en *Padre e hijo* (2003) y en *Madre e hijo* (1997), imágenes distorsionadas como sucede en *Taurus* (2001) y en *Fausto* (2011), hemisferios que producen la sensación de ser eternos como se da en *El arca rusa* (2002) y en *Francofonía* (2015).

55

“Sokurov is a master of hybrid cinema, invested in both fiction and documentary filmmaking, often blending the two; his films are rife with archival footage, old photographs, and a mix of analog (film and video) and digital textures.”

(Szaniawski, 2012, p. abstract)¹

Una de las diferencias entre Sokurov y Wenders, y que termina por vincular la filmografía de Sokurov con la de Tarkovski, es que sin mucho esfuerzo se reconoce cuando se está frente a una película del autor de *Alexandra* (2007); sea un documental, un filme de ficción, aborde un argumento sobre un museo como el Hermitage o el Louvre, o plantee una historia sobre la figura política de Lenin o del mismo Hitler, el discurso narrativo en cuanto a forma y ritmo poco se modifican, aún y sosteniendo que el Hermitage está siendo visto por un ojo que no parpadea, a través de un plano secuencia de inicio a fin. Con Wenders no sucede lo mismo, es difícil percibir que el autor de *El amigo americano* (1977) es el mismo que tiempo después haría *La sal*

de la tierra (2014). Esto no advierte que uno sea mejor que otro, sino que los registros, desde una vocación por explorar las alternativas del lenguaje cinematográfico varían.

“Sokurov privileges a structurally disruptive, anti-narrative format, deploying hallucinatory, narrative scenarios, forming an integrated arc of history, in the time of one day, one week or, even, over a period of months. He compresses time through a spatial compacting of all visual and aural events, and expresses their sensory adhesion to the immediate surface of the screen.”

(Levine, 2009, p. 269)²

Una forma de delimitar el discurso de cada cineasta de culto es a través del tiempo, pero no ese tiempo que se entiende en términos de una narración cronológica, sino –como lo advierte Tarkovski–, por medio de un tiempo esculpido que queda grabado brindando un sentido a cierta obra en particular. Sokurov construye el espacio cinematográfico usando elementos técnicos que le dan un toque único a su poética.

Con el cine de autor sucede lo mismo que con la gastronomía: el cocinero, usando a su criterio los ingredientes y la frescura de los mismos, da al plato un sabor que lo distingue del mismo plato que ha sido elaborado por alguien más; un machacado a la mexicana –por usar un ejemplo local–, no sabe igual en los pueblos de los suburbios de Nuevo León, que en los adentros de la ciudad de Monterrey; el chile recién pizcado, la frescura del tomate, el tiempo de secado en la carne cruda, o los mismos huevos que se utilizarían para el almuerzo mencionado, son variantes que definirían un sabor en particular.

El tiempo en el cine de autor funciona un poco así. Al alargar o distorsionar las imágenes, incorporar colores que rebasan los límites “establecidos” del color en el cine, Sokurov esculpe su tiempo subjetivo exponiendo un espacio

¹Sokurov es un maestro del cine híbrido, que se involucra tanto en el cine de ficción como en documentales. Constantemente combina estos dos; sus filmes están compuestos por material de archivo, viejas fotografías, y una mezcla cinematográfica de videos análogos y digitales. Santiago Villarreal (2020).

²Sokurov propone una estructura cinematográfica disruptiva, un formato anti-narrativo, presentando escenarios alucinantes, que se conjugan en una integrada secuencia de historia, ya sea en el tiempo de un día, una semana, o incluso, en un periodo de meses. Él comprime el tiempo juntando los eventos visuales y auditivos, y expresa una sensación que se adhiere inmediatamente a la imagen. Santiago Villarreal (2020).

contextual plagado de esteticismos visuales. Si se parte desde la filmografía de Serguéi Eisenstein, siguiendo por la obra de Tarkovski, y resaltando lo hasta hoy filmado por Sokurov, podría afirmarse que el cine ruso, resumiéndose en estos tres directores, es altamente estético, pero con variantes que diferencian un discurso de otro: variantes que terminan sazonando de forma distinta la poética en cada uno de ellos.



57

Figura 2. Fragmento de la película Madre e hijo.

Algo que no se ha dicho y que pareciera materia de análisis en la filmografía de Sokurov, es que usando como vía las historias expuestas, el autor problematiza la realidad. No es una realidad implícita e hipotética como sucede en el cine de Tarkovski –quien profundiza en cuestionamientos universales que involucran los motivos del ser y la relación de éste con su contexto–, sino que Sokurov advierte desde su muy particular estética un planteamiento sobre una realidad que ya ha sido documentada en el tiempo de la historia mundial. Cabe resaltar que esto no debe entenderse como una generalización: no toda la obra de Sokurov pudiera leerse así, por poner un ejemplo, la ficción planteada en *Madre e Hijo* no alude a cierto suceso de la historia. Si se piensa en películas de su autoría que abordan como eje cen-

tral fragmentos de alguna biografía, o hemisferios desde las entrañas de un museo, surge la posibilidad de reflexionar a partir de un filme que expone un momento de la historia, pero que también lo reinterpreta; ese momento deja de ser lo que fue para convertirse en una reinterpretación del mismo momento previamente suscitado.

Sokurov hace sus propias interpretaciones del Hermitage, o de los últimos días de vida de Lenin, usando como soporte inconfundibles esteticismos que definen su poética cinematográfica.

“ It must be repeated that the complexity of this cinema does not entail inscrutability. At best it covers, in its rich and intricate textures, both audiovisual and temporal, whole sets of immediate affects and clear concepts, rendered apparently inscrutable when taken out of their context. But more often than not, under layers of puzzling acting, bizarre narrative lines, distorted images, blurry filters, anamorphic lenses and unique cinematic grammar, Sokurov’s cinema emerges as comprehensible, carrying with it the [”]ethos and power of great art in all its poignancy and simplicity.

(Szaniawski, 2012, pp. 6-7)³

Si se toma un fragmento de alguna película de Tarkovski, como de algún filme de Sokurov o del mismo Reygadas para intentar racionalizarlo, algo deberá brotar como conclusión, pero debe afirmarse que dicha conclusión estaría mutilada: carecería de cuerpo para darle estructura y forma al fragmento interpretado. Los esteticismos empleados en la obra de Sokurov advierten la presencia de un ente propio, ajeno al contexto de quien la observa; es por estos esteticismos que la obra pareciera incomprensible, confusa y en algunos momentos hasta desarticulada. La ruptura narrativa del cine de Sokurov con lo establecido por el canon cinematográfico propone una forma de contemplar y asimilar la realidad presentada. No se debe caer en discusiones que busquen asimilar lo proyectado por el cineasta con la coti-

³Debe recalcarse que este cine no necesariamente es complejo debido a su carga de misterio. En su punto más alto, aborda, con sus ricas e intrincadas texturas, tanto audiovisual como temporal, escenas emotivas y conceptos claros, expuestos aparentemente de forma enigmática cuando se remueven de su contexto. Pero más seguido que de costumbre, debajo de actuaciones ambiguas, líneas narrativas alternas, imágenes distorsionadas, filtros borrosos, lentes expansivos y un lenguaje cinematográfico único, el cine de Sokurov se emerge como comprensivo, cargando consigo el poder y la forma del gran arte en toda su emotividad y simpleza. Santiago Villarreal (2020).

dianeidad humana, sino más bien permitir que la obra se presente como una concepción de la realidad, enraizada, construida, y definida desde su propia naturaleza. La filmografía de Sokurov le es fiel a lo escrito por Heidegger (s.f., pág. 3) sobre la responsabilidad de un poeta: “Los poetas son aquellos mortales que, cantando con gravedad al dios del vino, sienten el rastro de los dioses huidos, siguen tal rastro y de esta manera señalan a sus hermanos mortales el camino hacia el cambio”, ya que usando como vehículo la mirada establece una vereda alterna por recorrer.

Carlos Reygadas

El cine de Carlos Reygadas ha pisado fuerte dentro de la industria cinematográfica de autor desde que vio la luz su primer largometraje *Japón* (2002). Es difícil situar un concepto como eje central de la obra –hasta hoy realizada– del nacido en la Ciudad de México. El contraste, quizá, funge como motor de esta filmografía. Las diferentes clases sociales, expuestas sin el afán de ser enjuiciadas a través de una moral jerárquica, se muestran como universos perpendiculares en el ensamblado de *Batalla en el cielo* y *Post Tenebras Lux*. Se podría argumentar que la muerte es un tema recurrente en Reygadas, aunque para que ésta exista, debe haber milagro en la vida como sucede en *Luz silenciosa*. La mezcla de lo opuesto, con *Japón* como ejemplo, enriquece el discurso narrativo planteado: la escena inicial proyecta avenidas de tránsito vehicular de una ciudad: carros, anuncios panorámicos, pasos a desnivel. La película, terminando esta escena, no volverá a proyectar la urbe: tomará peso y forma en los adentros de un pueblo.

59

En la obra poética de Reygadas hay un afín por el silencio, pero no es aquel que enmudece a la imagen, sino el que la erige de fuerza, se trata de un silencio que permite al espectador sentir parentesco con lo proyectado. En la cotidianidad de la vida hay silencios, mismos que posibilitan el detenimiento, la pausa, la reflexión. El cine que busca como principal objetivo entretenir a las masas carece de silencios, esto resulta absurdo para quien pretende explorar el alma humana. Se precisa de quietud para contemplar. Heidegger (n.d., p. 3) advierte que “el poeta señala a sus hermanos mortales el camino hacia el cambio”. En la poética, como se da en la filmografía de Tarkovski, debe haber una anunciaciόn, un llamado. Por medio de propias inquietudes Reygadas muestra al hombre en su esencia, lo expone para desvestirlo, hurga en el interior del ser y proclama esperanza donde el dolor parece ser insoportable. Sobre la obra de Reygadas, advierte el fotógrafo Roberto Salbitani (2016, p. 194):

Un cine que concentra, más en el cuerpo que en la mente del espectador, un raudal de energías que despiertan sensaciones muy fuertes pero también atmósferas sutiles, impalpables, en el polo opuesto respecto de aquellas más escandalosamente crudas, carnales. Pero no menos verdaderas. No hay abrazo en Reygadas que no sea revelador de la condición de desesperación, de extrema desnudez del alma.

Ya se ha escrito del apuro de Tarkovski por mostrar sus reflexiones sobre la pérdida del objeto amado, el destierro de casa, la fe en la humanidad, o la añoranza de lo que el pasado dejó. La forma en como emplea el lenguaje cinematográfico audiovisual hace de su filmografía una obra sin precedentes: única y original. Estas inquietudes, reflexiones, cuestionamientos con que se alza su discurso, en adhesión al propio lenguaje narrativo alteran la psique humana.

Las cintas de Tarkovski trastocan al ser humano, éste deja de ser el mismo una vez que las contempla, penetra en su interior algo que hace clic, que lo vincula de manera directa con lo expuesto desde la subjetividad del cineasta. Algo similar sucede con Reygadas. Las cinco películas de Carlos Reygadas transcurren en un tiempo cronológico no mayor a unos meses. El tiempo, delimitado por el cineasta, da sentido a la obra.

En las ya mencionadas películas del capitalino hay imágenes perturbadoras y a la vez sublimes que penetran en el espectador. En todas, el acto sexual aparece explícito, advirtiendo un antes y un después en el andar de los personajes. En *Japón* sucede como una reivindicación del sentido de la vida, en *Batalla en el cielo* el choque entre patrón y empleado da luz al deseo fugaz, en *Luz silenciosa* un amado tercer sujeto hace eco de una lealtad de pareja que se quiebra, en *Post Tenebras Lux* el orgasmo renace a través de un cuerpo que no es el del ser amado, en *Nuestro tiempo* el amor y la libertad se confunden y se alteran. Reygadas brinda espacio y tiempo a la fusión sexual de cuerpos que están a la intemperie, cerca de caer en el abismo de la trágica desesperación.

Sin entrar aún en el tiempo fílmico de edición, el tiempo en la filmografía de Reygadas se constituye de dos maneras: la primera, como sucede en la película *Andrei Rublev* (1966) de Tarkovski, establece una secuencia introductoria que no advierte la presencia de algún personaje principal. Salvo en

Batalla en el cielo, sus películas inician como contexto paisajístico, familiar, social, de los protagonistas. Esta primera manera de aludir a un tiempo prescinde por momentos de la presencia física de por quienes gira la trama.

Un segundo tiempo proyecta imágenes que revelan una especie de catarsis a consecuencia de una íntima problemática en los personajes principales, como las ya mencionadas al inicio de este párrafo.

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

Al mostrar el tiempo no narrativo, cuya secuencia no es la de la causalidad lógica, este se hace relevante por el ritmo del montaje, que es el ritmo de la mirada, no el ritmo del argumento (Marimón, 2016, pp. 134-135).

No son las historias lo que asemeja este discurso al discurso de Tarkovski, sino el contenido y la forma en la que ese contenido adquiere verosimilitud en el contexto que le es dado. Ambos cineastas –como se puede establecer en la poética de Sokurov–, tienen como similitud el riesgo, la ruptura con el ritmo narrativo acostumbrado a presentarse en el séptimo arte. Deja de tomar tanta relevancia el qué se proyecta, y pasa a ser fundamental el cómo.

El ritmo de la mirada, como lo define Marimón Miyares en su tesis doctoral, tiene concordancia con el particular discurso de cada cineasta. El montaje, siendo un elemento más que se suma a la totalidad de la obra cinematográfica, en cualquier estilo narrativo de crear cine, deviene en argumento: es una pieza preponderante en la forma de aludir a cierto lenguaje visual. En el cine de Reygadas el montaje no necesariamente advierte una línea cronológica del argumento, pero sí sugiere una poética.

En *Post Tenebras Lux* hay escenas que pudieron haberse acomodado en momentos distintos de la edición, y la cinta, como mirada subjetiva del cineasta, no hubiera perdido fuerza, pues el ritmo del tiempo en la estructura de su propio lenguaje cinematográfico provoca que el hilo conductor de la trama se aprecie de manera distinta, menos próximo al planteamiento, nudo y desenlace tradicionales. En relación a *Luz silenciosa*, tercer largometraje del capitalino, sostiene el poeta mexicano Alberto Blanco:

Hay en esta película una aceptación sincera y deslumbrada del enorme poder y las posibilidades de la poesía en el cine. Una elocuente profesión de fe en la fuerza transformadora de la imaginación y en las incontables formas de crear y recrear una obra. (Marimón, 2016, p. 305).

Un día después de la presentación de su libro *Luz*, en una charla que tuvo lugar en la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León, Carlos Reygadas advirtió la importancia del tiempo en la estructura fílmica. El tiempo, para Tarkovski, es la esencia del cine, no obstante, su libro sobre propias reflexiones cinematográficas lleva el título de *Esculpir el tiempo*. La forma de proyectar un acontecimiento en determinado tiempo



Figura 3. Fragmento de la película *Luz Silenciosa*.

establece, o una constante, o un quiebre en la tendencia del cine. El quiebre, entendido también como una ruptura, constituye un discurso personal que expande el concepto de poética en el lenguaje cinematográfico. En *Nuestro tiempo* hay una escena que explica mejor lo recién apuntado: un avión

que aterriza. Uno de los personajes principales va de regreso a la Ciudad de México –esto se sabe hasta que la escena termina–; por lo general, para proyectarlo así, se mostraría al personaje dentro del avión, o recogiendo su pasaje en la terminal aérea, o alistando su maleta en tierras extranjeras. Reygadas lo propone de una manera distinta, de forma más íntima, única: con un delicado plano secuencia desde las alturas se aprecia un cielo de noche, nubes y la urbe capitalina, el plano secuencia gradualmente va disminuyendo a la par que es escuchada la lectura de una carta, hacia el final de la secuencia, la lectura cesa, el sonido de un avión que se dispone a aterrizar se acentúa y la pista de aterrizaje se vislumbra. Las incontables formas de crear y recrear una obra a las que se refirió Alberto Blanco en su apreciación de *Luz silenciosa* puntualizan el cine de Reygadas.

Un motivo de asociación entre esta obra y la obra de Tarkovski radica en la originalidad. Existe un reconocimiento de la poética del otro como una forma de ensamblar su estructura cinematográfica: Tarkovski no imita a Bresson, así como Reygadas tampoco imita a Tarkovski.

Reygadas, como buen discípulo de Tarkovski, construye el tiempo y sus sensaciones múltiples al usar profusamente en esta escena inicial (*Post Tenebras Lux*) elementos naturales como luces de atardecer, colores del cielo, hermosos animales, charcos reflejando, y los efectos de un lente que parece multiplicar la realidad en una dimensión extra. (Marimón, 2016, p. 139).

63

En esa originalidad que a la vez los vincula y desvincula se hace visible lo imposible de observar a simple vista, algo que rebasa la mirada del espectador se proyecta como intuición subjetiva, y se adhiere –o da forma– a los discursos poéticos de Carlos Reygadas y Andrei Tarkovski.

Conclusión

Andrei Tarkovski y Alexander Sokurov comulgan entre sí y a la vez sostienen diferentes discursos. Existe en Sokurov –como en el cine de Carlos Reygadas– un registro cinematográfico alterno. Sosteniendo una ruptura con la narrativa canonizada, el autor de *Taurus* advierte una poética distinta en el hemisferio del cine de autor. Las cintas de Sokurov, como bien se apuntó al inicio de este artículo, como sucede con la filmografía de Tarkovski, son

inconfundibles; de forma muy particular, con esteticismos que alteran la imagen, sin dejar de respetar su enfática línea discursiva, Sokurov esculpe un tiempo propio y traza una estructura audiovisual única.

En la filmografía de Carlos Reygadas también se da una propuesta en el lenguaje poético de la imagen. Por la singularidad de sus escenarios, aminorado a la limpieza del ritmo en cuanto a forma narrativa, y la concordancia que existe entre estos, su mirada se posiciona con firmeza. La similitud con la poética de Tarkovski se da en la relación del ritmo en el tiempo y el fondo; entre más fuerte sea el amarre que surja entre cómo se cuenta una historia y su contenido, mayor es la aproximación que tiene la obra con la esencia del ser.

Referencias

- Heidegger, M. (s.f.). *¿Y para qué poetas?* Recuperado el septiembre de 2018, de <https://mercaba.org/SANLUIS/Filosofia/autores/Contempor%C3%A1nea/Heidegger/Y%20para%20qu%C3%A9%20poetas.pdf>
- Levine, A. (2009). *Phantasmatic cinema: Delinkage and Disarticulation in Michelangelo Antonioni, Bela Tarr, Jean-Luc Godard and Alexander Sokurov*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Marimón, J. (2016). *El cine poético en Carlos Reygadas*. College Station: Texas A&M University
- Reygadas, C. (2016). *Luz*. Ciudad de México: AnDante, UANL Ediciones.
- Szaniawski, J. (2012). *The image and the interstice: Alexander Sokurov's Poetics of Paradox*. New Haven: Yale University.



**Santiago Javier
Villarreal Villarreal**

Maestro en Artes con orientación en Artes Visuales por la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Su tesis aborda el estudio de la poética cinematográfica de Andrei Tarkovski. Ha escrito y dirigido cuatro cortometrajes de ficción y un mediometraje documental. Un día de trabajo, su segundo cortometraje, se expuso en la muestra del Festival Internacional de Cine de Monterrey de su edición 2014, así como en la Feria Internacional de Libro de Monterrey de ese mismo año. Ese cortometraje fue parte del cineclub de La Casa de la Cultura de Nuevo León, dentro del ciclo: El cine y los niños, sus héroes y sus vivencias. En 2015 produjo un programa piloto de televisión llamado Cine al aire, presentando la vida y obra del cineasta ruso Andrei Tarkovski. En 2016 produce la entrevista Flor de sí, sobre la vida y creación literaria de Elena Poniatowska. Su cuarto cortometraje, Una memoria en construcción, tuvo su estreno en la semana cultural de la ciudad de Zacatecas en 2017. En la revista CATHEDRA de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León ha publicado los artículos Un perro andaluz por las tinieblas (2017) y La obra fílmica de Andrei Tarkovski (2019). Su ensayo La vida de Andrei Tarkovski: la censura y el exilio, una creación ante la adversidad, se publicó en la revista de cine Casa Negra, en la Ciudad de México (2019). En la revista ALERE, de la Universidad del Estado de Mato Grosso, publicó su artículo Andrei Tarkovski: precursor del cine poético (2019). En septiembre de 2020 se hizo acreedor del estímulo FIGNANCIARTE 2020 (segunda emisión), de CONARTE, bajo la premisa de producir un cortometraje documental en Higueras, Nuevo León, mismo que está en proceso de elaboración. Actualmente es docente de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León.