

El cine de Carlos Reygadas o la paradoja del estilo

Álvaro Fernández

ENTRE LOS CINEASTAS MEXICANOS actuales, Carlos Reygadas ha figurado como un director de magnitudes transnacionales, debido en parte al circuito de distribución y exhibición lejano al ámbito comercial donde se proyecta y divide opiniones; sobre todo en diversos países que celebran connotados festivales o gozan de una cultura cinematográfica más abierta y en espectadores más avispados que ya reconocen su aportación temática y estética de carácter universal a la cinematografía, o lo perciben simplemente como un insípido “director de festivales”.

El carácter transnacional se debe además por la misma naturaleza de su producción cooperativa o mejor dicho co-producción. Simplemente su opera prima *Japón* (2002) fue producida¹ en cooperación por México, España y Alemania, y ganó entre sus diez y seis premios, La Camera de Oro en el Festival de Cannes. *Batalla en el cielo* (2005) se coprodujo con 75% de dinero europeo, se dividió entre Francia, Alemania, México y Bélgica,² obteniendo entre sus premios FIPRESI al Mejor Film Latinoamericano, y dos nominaciones; y su último film *Luz silenciosa* (2007) fue coproducida por Francia, Holanda, México, (con algún apoyo de Alemania), y tuvo más suerte al obtener sobre quince galardones, entre los más distinguidos el Premio del Jurado en la edición del 2007 del Festival de Cannes.³

Con esta ponencia me interesa acercarme a ese carácter transnacional, no obstante más que en el campo de la producción y lo extracinematográfico, en lo propiamente fílmico, en el estilo que traza líneas temáticas al parecer universales en un contexto mexicano. Examinó por tanto patrones estilísticos, recursos expresivos y temáticos que caracterizan a Carlos Reygadas, y lo hacen figurar en el campo del cine como un director-autor que, para bien o para mal, lleva a reflexionar sobre el dispositivo cinematográfico.

Parto de ese principio ya conocido, de que este director traspasa y trastoca fronteras geográficas y estéticas, con otra representación de temas o acercamiento al realismo, anteponiéndose rotundamente a la imponente costumbre de producción y a la tradición estética más férrea, basando su éxito –a mi parecer– en una mirada del *shock* o choque ideológico y estético convertida en “espectáculo”; y lo hace a diferencia de la parafernalia hollywoodense, a través de la exposición de ciertos tabúes sociales y morales que contrastan con un cine “lento” y “plano” en su narrativa, contemplativo y minimalista en su estilo visual.

Así, pretendo saber justamente si es posible localizar un particular estilo de un cine “lento y plano” –que por su misma naturaleza rechaza el espectáculo–, pero articulado con destellos de una mirada de lo “grotesco” y del “escándalo” en el sentido de que exhibe, degrada, desacredita y amoraliza –o inmoraliza– a sus personajes para poner en tela de juicio significados de relevancia sociocultural en el seno del tabú, y alcanzar entonces lo que podríamos llamar “el lento estilo del espectáculo”. Así pues, aunque no se omiten las referencias a *Japón* y *Luz silenciosa*, me enfoco en el caso de *Batalla en el cielo*, pues en acuerdo con Cinthia Thompkins:

Batalla en el cielo es más chocante y provocativa por el énfasis en el desnudo y la sexualidad; sin embargo, a pesar del hecho de optar más bien por un contexto urbano que rural, el director mexicano continúa comprometido con su estilo único. Una vez más seguimos al protagonista masculino con los enfoques alternados entre su punto de vista y aquello que le rodea.⁴

Ese “lento estilo del espectáculo” del que hablamos lo explota ya desde su *opera prima* y alcanza su clímax en *Batalla en el cielo*, diluyendo el *shock*-espectáculo en *Luz*

silenciosa al dejar la provocación y el escándalo, aunque bien continúa con fidelidad al conflicto interno del personaje oprimido moral y psicológicamente, a su tiempo narrativo –más documental que argumental– supeditado al estilo contemplativo. Simplemente recordemos el plano inicial de más 5 minutos, que aguarda la salida del espectro solar.

El estilo lo entiendo, siguiendo a David Bordwell, como “el sistema fílmico formal que organiza las técnicas cinematográficas... [pero también] describe el uso característico de técnicas hechas por un solo director o por un grupo de directores”.⁵ Al respecto cabe decir que ese estilo ha impregnado incluso otros noveles directores llamados despectivamente “reygaditas”, como Julián Hernández, quien recupera tonos y técnicas cinematográficas con un peculiar tratamiento del cuerpo y relaciones entre personajes; Amat Escalante, quien acude larguísimos planos fijos y panorámicos como el que inaugura *Los bastardos* (2008) y otros recursos que enfatizan el sopor, el actuar mecánico y la existencia vacía de sus personajes; o Pedro Aguilera, quien va en la misma línea que cruza a estos cineastas; recordemos que fue asistente de dirección de Reygadas en *Batalla en el cielo* y de Escalante en *Sangre* (2005) película producida por el mismo Reygadas. A su vez Aguilera también trabajó como storyboard artist en *Los bastardos*. Cabe la pregunta ¿se estará fundamentando un estilo colectivo?, ¿podría pensarse en el inicio o reinención de una tradición estética que –como sugieren algunos analistas– echa raíces en el Nuevo cine latinoamericano y el Neorrealismo italiano?⁶

Con todo, en este momento lo que nos concierne es encontrar la función del estilo de Reygadas que –aunque bien puede actuar en el plano perceptivo– se enfoca a alcanzar cierta relevancia temática: romper primero y luego forjar expectativas, generar efectos emocionales en el espectador y construir significados que hacen contrapunto ideológico en términos de raza, clase, práctica social y sexual con los tratamientos de sus sistemas formales.

Batalla en el cielo fue estrenada con 50 copias mutiladas o “suavizadas” en México, a diferencia de la anterior que contó con 15 y la última con 25. La película, como en otros lugares, dividió a la crítica nacional y más se puede decir que fue poco aceptada, contrario –con sus respectivos bemoles– a países europeos como Francia, donde se estrenó con 57 copias sin mutilación y obtuvo gran reconocimiento, al grado de recurrir al cliché de cajón que relaciona lo mexicano conceptual ajeno a fórmulas comerciales, con ciertos aspectos del cine de Buñuel; a lo que volvería la crítica nacional con su última película y, como ejemplo –además de localizar en toda la filmografía forzadas reminiscencias a Abbas Kiarostami, Aki Kaurismäki, Tarkovsky, Ripstein, Antonioni o Wenders–, el crítico Javier Betan-

court comenta: “desde Buñuel casi nadie se había atrevido a mostrar un México así de frontal”.⁷

¿Y cuál es ese México que muestra frontalmente Reygadas? Entre la vida del suicida que se encuentra con una anciana en un pueblo del estado de Hidalgo y la anacrónica comunidad menonita de Chihuahua que atestigua el conflicto de una pareja de amantes “malditos”; a media carrera cinematográfica, retrata el México urbano colmado de personajes decadentes insertos en el choque de clases socioeconómicas y estilos de vida, en el fanatismo religioso, en el folclore urbano. Lo cierto es que la ciudad deja de ser sólo un contenedor panorámico de todo esto, para compartir el rol de protagonista al convertirse en un espacio simbólico puesto en cámara y puesto en serie cuyas superficies se funden con las texturas de los cuerpos de sus habitantes.

Batalla en el cielo cuenta la historia de Marcos (Marcos Hernández), un chófer mestizo de vida vacía que trabaja para un alto funcionario del ejército. En complicidad con su mujer (Berta Ruíz) secuestran al bebé de una amiga, pero éste muere al parecer por descuido de la secuestradora. Marcos entra en un conflicto interno. Y Ana (Anapola Mushkadiz), la hija de su patrón que trabaja en un burdel por *hobbie*, intenta sacar a Marcos de su letargo ofreciéndole el servicio sexual de una de sus colegas, pero mientras emerge el deseo oculto que Marcos siente por Ana, éste le confiesa lo ocurrido y ella le dice que se entregue a la policía. Pronto el protagonista se hunde en un conflicto existencial, alcanza a Ana como el objeto de su deseo para después llevarla a la muerte, y finalmente expiar su culpa a través del sufrimiento en un largo peregrinaje a la Basílica de Guadalupe, donde finalmente muere.

La película consta de 25 secuencias que construyen una narrativa lineal, exceptuando por la secuencia inicial y la final que pretenden dar circularidad al relato, un intento de continuar con la noción de 360° tanto en enfáticos planos como en la narración. Y en este lento flujo narrativo y contemplativo transitan temas materializados en técnicas fílmicas, a su vez convertidas en actos rituales relacionados con la religión (sec. 9, 23; en menor medida sec. 10, 17) –algo con lo cívico-militar (sec. 2, 11, 18)–, con el crimen y más con la muerte (sec. 3, 21, 22), pero sobre todo con el sexo y la exposición o mirada clínica de los cuerpos (sec. 1, 9, 14, 26; en menor medida sec. 7, 15).

Estos actos rituales contenidos en la puesta en cuadro, son justamente los procedimientos que tejen los significados del film. Así, acotando jerarquías, el sexo y la exposición de los cuerpos ocupan un lugar privilegiado dentro de este “estilo del espectáculo” basado en la exhibición contemplativa de dicotomías como la riqueza/pobreza,

blanco/mestizo, clase alta/clase baja, bello/feo, fino/grotesco, amor/desamor, plenitud/vacío, culpa/expiación, goce/sufrimiento.

Entre el impacto que causó la escena de *Japón* con una anciana desnuda puesta en posiciones a capricho del hombre en plena madurez,⁸ y la exposición sexual de contrastes estéticos en por lo menos tres secuencias de *Batalla en el cielo* —en las que nos detendremos— no es difícil deliberar que el director echa mano del recurso del *shock* del espectáculo de los cuerpos con las oposiciones binarias implícitas de la edad y lo rural en aquella; lo urbano, la clase social y los modelos de belleza a través del acto sexual en ésta. Aunque el mismo director argumente que no se trata de un tratamiento grotesco de la sexualidad, “creo —dice— que cuando sale la gente desnuda en mis películas, trato de hacerlo de una forma limpia y sin falso pudor. Tengo que ser honesto ante los personajes y ante mí mismo y formarlos de forma pura”.⁹ De cualquier manera, para muchos críticos y cinéfilos un recurso fácil, para otros la quintaesencia del film.¹⁰

Pero antes de llegar a esta secuencia (sec.14) partamos de la primera, donde el polémico plano inaugural del argumento marca uno de los principales patrones estilísticos y una de las constantes de la “estética de *shock*” con el desplazamiento de cámara de 180°, en este caso para mostrar la felación, que según el director, contradiciendo su anterior comentario y otros donde habla de la pureza de la secuencia inicial, este recurso del sexo oral fue una estrategia para sacudir, quitar la predisposición y “atraer al espectador hacia el argumento del film”.¹¹

De cualquier manera, lo importante no es lo que quiso decir, sino lo que dice la obra. Entonces introduce un primer plano de Marcos, como en casi toda la película totalmente inexpresivo, mientras se escucha el ritmo de una respiración la cámara baja lentamente por el torso mostrando un prominente abdomen, hasta encuadrar los *dreadlocks* de Ana y, acompañado de notas de violín, continúa el desplazamiento lateral que muestra las delicadas manos sostenidas en la inmensa masa de Marcos; la imagen se disuelve simulando el movimiento que llega al trasero del protagonista en primer plano y en segundo, medio rostro de la coprotagonista; el movimiento retrocede y tiene lugar un acercamiento para mostrar el sexo oral y los ojos cerrados de Ana que se abren y derraman dos lágrimas al llegar a un primerísimo plano.

En la última secuencia (sec. 25) deja a un lado el movimiento de 180° y vuelve a la felación con planos y contraplanos; primero con una picada subjetiva que muestra el rostro de Ana que esta hincada haciendo sexo oral a un pene sin preservativo —a diferencia de la anterior. Quizá como un sueño *post mortem* en contrapicada vemos a Marcos que

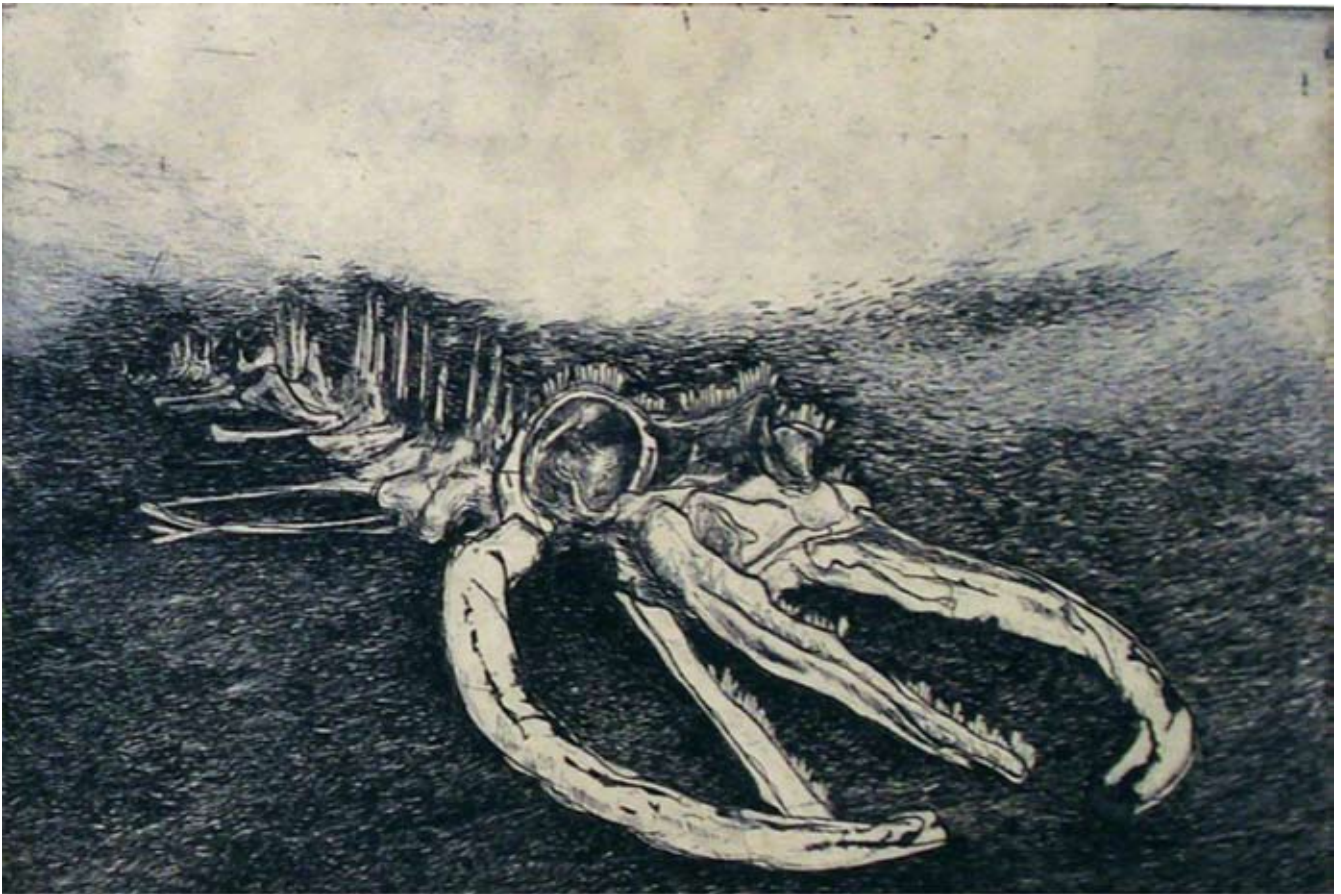
dice sonriendo a manera de primer manifiesto de expresión humana: “te quiero mucho Ana”; de nuevo en picada Ana deja el acto y responde: “yo también te quiero Marcos”.

Por su parte, la tercera secuencia de referencia para la exposición de los cuerpos colocada en medio del argumento (sec. 14), más que resumir la esencia de la película —como comenta críticos—, congrega uno de los principales patrones estilísticos del director, al *explayarse* en su ensayo técnico-expresivo.

Ahí las superficies cobran un valor privilegiado, las texturas de los cuerpos y los fachadas de edificios, muros o azoteas se yuxtaponen otorgando un tratamiento plástico del plano —incluso recordemos las constantes referencias pictóricas en su filmografía. Podemos ver que una textura del cabello de Ana en plano detalle irrumpe con un *top shot* anterior de transitadas avenidas que trazan un triángulo en la pantalla. Del plano detalle acompañado de jadeos o sonidos ambientales como recurso dramático, corta a un primer plano de Marcos mirando el pecho desnudo de Ana, lo toca y lo besa (lo más cercano que ha estado como personaje activo), corta a un primer plano de Ana, luego comienza el plano secuencia de cinco minutos partiendo de un plano total de los cuerpos desnudos, de ahí continúa con el movimiento de 360°, la cámara sale a la azotea y recorre el paisaje urbano hasta regresar de nuevo al plano lateral de los cuerpos estáticos.

El acto sexual culmina y da paso al muestrario del cuerpo fragmentado, a cortes rítmicos hipnóticos: el primero y el penúltimo duran 20 segundos, el último 10, y los intermedios entre 4 y 5 segundos aproximadamente. Así de vuelta al *top shot* largo de las nalgas de Ana, sigue en detalle de los genitales mostrando una erección decreciente y sus manos que se tocan. El sonido da paso al primer plano de recordatorio culposo y de redención en el rostro en primer plano de él: “vas a tener que entregarte Marcos”, dice Ana. Vuelven los detalles a corte directo, las texturas de la vulva, las manos entrelazadas, y los pies de ambos. Comienza la música de metales con su marcha fúnebre (de John Tavener) y la cámara vuelve al *top shot* de los cuerpos boca arriba, Ana sale de cuadro, para finalmente cortar a un plano total desde el mismo ángulo cuando ella vuelve para decir: “ya te tienes que ir Marcos”. Y en la siguiente secuencia (sec. 15) con la continuidad musical, Marcos se va a masturbar insulsamente frente al monitor de su tv —gesto intertextual, recordemos *Japón*—, haciendo contrapunto con la transmisión de un partido de fútbol en cámara lenta.

Los gestos intertextuales y cruces son constantes, incluso —además de entre sus obras fílmicas— en distintos momentos del argumento. Acertadamente Cynthia Tompkins argumenta que tal iteración refuerza la articulación “para-



Restos [Hay recuerdos que no admiten epitafios], aguafuerte

táctica”, es decir escenas nominales que de pronto hacen referencia a otras; y recuerda líneas que convergen como cuando Marcos dice a su esposa: “vamos a estar separados pero te llevaré ahí dentro”, como lo hace más tarde con Ana, cuando éste pregunta: “¿no te importa que quedemos separados?”, e irónicamente Ana responde: “No... te voy a llevar ahí dentro”. Entonces “la iteración sugiere desplazamientos de afecto y estructuras del film como repetición con variación”.¹²

Pero volviendo a estas secuencias clave, podemos ver que funcionan para visualizar el estilo de la iteración y variación en temas obsesivos, a los que exalta la atmósfera y la desproporción estética entre lo feo y lo bello –según nuestros modelos de belleza–, estilo que queda definido en aras de sacudir al espectador fuera de la estrategia convencional del montaje vertiginoso en escenas de “acción” o, concretamente en la representación del acto sexual como complemento de líneas argumentales, con cámara objetiva, con imágenes de tonos cálidos en disolvencia y disimulados planos cerrados de cuerpos esbeltos que estila Hollywood.

Por el contrario, Reygadas acude al contraste de lo objetivo y lo subjetivo, las introspecciones y las exposiciones. Aunque de penetración simulada, muestra el sexo en bruto dentro de atmósferas frías y más como una importante

línea argumental en sí misma, lo representa a través de la exhibición en corte directo y planos secuencia, escalas abiertas con inciertos de pocos planos cerrados que rompen la suavidad de la continuidad transparente.

Pero también nos lleva a contemplar el desprecio que tiene a sus personajes, tanto a los protagonistas como a la masa anónima; y los castiga con el suplicio de deambular por la ciudad con una bolsa de orines, aparece un hombre de peluquí, otro exponiendo la piel pegada a los huesos de un torso sin camisa, seres destinados a compartir espacios públicos denigrantes como podría ser un bagón del metro en horas pico: la congregación de hordas de *freaks*, que según el director son la normalidad frente a la anormalidad de bellos cuerpos y caras bonitas en el cine de Hollywood.¹³

No contento, también castiga a sus personajes y los denigra a través del fanatismo religioso y su eterno peregrinar hacia la Basílica de Guadalupe, para materializar el sufrimiento y la culpa, así llegar a la cumbre y liberación del pecado inherente al sujeto sujetado al ferreo catolicismo guadalupano, como única vía a la salvación. Ya fuera de la masa anónima, a sus protagonistas los castiga por cometer el crimen, por perseguir y alcanzar el deseo negado socialmente como paradoja de la fealdad; por ello los lleva a la muerte por violar el tabú de la distinción social y corporal, por penetrar en los terrenos delimitados por la

raza, los patrones de belleza, la clase social cualquiera que sea siempre inmoral, ya ligada al crimen, ya a la prostitución: a la baja designa lo pasivo, lo primitivo; a la alta lo activo, lo sofisticado. De cualquier manera, una relación inaceptable.

Reygadas, insisto, hace énfasis en la ambigüedad, en lo denigrante, en lo grotesco, en la ciudad contrastante y asimilada en corporalidad y mentalidad de los personajes, en los objetos, las superficies, las texturas que aparecen topológicamente con los cuerpos. Y lo resalta mediante los cambios de foco y mediante la contraposición de ángulos insólitos, ahora con un *top shot*, ahora con una contrapicada, además —como podemos ver— con largísimos movimientos y desplazamientos de cámara que capturan la densidad del tiempo y el juego paradójico de la atmósfera que oscila entre la agorafobia y la claustrofobia, entre soltar y apretar el relato al montar planos abiertos con cerrados a corte directo y ritmo hipnótico.

Es a nuestro parecer, lo que define su “lento estilo del espectáculo”, y la paradoja del estilo de un director que por una parte nos hace conscientes de nuestra relación con el dispositivo cinematográfico, decíamos, ahora más contemplativo que narrativo, y por otra nos ofrece choques ideológicos contenidos en su visión estética, escándalos visuales quizá fortuitos y forzados —se ha escrito que para satisfacer el voyeurismo europeo—, pero regularmente efectivos al poner en tela de juicio valores que sacuden a las buenas conciencias o molestan al espectador que cree ver más a un provocador ocurrente que a un cineasta de ideas. •

Notas

¹ Año en que la producción mexicana cuenta con disminución a 14 películas, cifra apenas comparable a las 18 del 2001 y muy lejos de las 32 producciones del 2000.

² Con participación del 29, 26, 25 y 20% respectivamente.

³ Véase www.IMDb.com, www.luzsilenciosa.com y, “Distinguen película de Carlos Reygadas en La Habana, Cuba”, en *Medios*, Lunes, 17 de Diciembre de 2007, de www.presidencia.gob.mx, tomado el 6 de agosto de 2009.

⁴ “A Deleuzian approach to Carlos Reygadas’ *Japón* and *Battle of Heaven*,” en *Hispanic Journal*, 29-, Spring, 2008, pp. 155-69 (La traducción es mía).

⁵ *El arte cinematográfico*, Barcelona, McGraw-Hill, 2003, p. 329. Un minucioso análisis y propuesta metodológica cuantitativa sobre el estilo enfocado al cine conocido como clásico, lo realizó Barry Salt; al respecto pueden verse por lo menos dos artículos: “Statistical Style Analysis of Motion Pictures” en *Film Quarterly*, Vol. 28., No. 1 (Autumn, 1974), pp. 13-22; y “Film Style and Technology in the Forties” en *Film Quarterly*, Vol. 31, No. 1 (Autumn, 1977) pp. 46-57.

⁶ Cynthia Tompkins, *op.cit.*

⁷ *Proceso*, num. 1615, México, 14 de oct, 2007, p. 84.

⁸ Al respecto Peter Brunette comenta: “La parte central de la película y la escena que ha causado la mayor controversia, por supuesto, llega cuando el pintor le pide a una mujer mayor, Ascen, con la

que él se ha quedado, que tengan sexo. Es un momento dramático, inolvidable, y su cuerpo marchito habla en volúmenes altos, tal vez en un lenguaje desconocido, mientras rompe el único tabú — el de la mujer vieja pero sexualizada — que parece quedar en el cine. Su encuentro no está motivado por el amor, creo yo, como algunos han pensado, sino porque el pintor, en la presencia de la naturaleza salvaje, ha sido despertado, como el caballo, hacia sus necesidades primigenias. Por supuesto esta escena lleva también una resonancia política, y algunos estimables críticos mexicanos han leído, tal vez correctamente, este encuentro como uno clásicamente explotador entre el intelectual español urbano, y la ignorante, empobrecida indígena. Para el público norteamericano, sin embargo, que no necesariamente leerá a Ascen como “india”, es una unión que si bien está curiosamente escenificada-orquestada por el pintor, ambas partes llegan a ella con entera libertad”; “Japón” en *El ojo que piensa*, Núm. 2, Guadalajara, Jalisco, México, agosto 2003.

⁹ En el *Mural*, sección Gente, Guadalajara, Jalisco, 3 nov 2005, p 3.

¹⁰ En su crítica José Martín Suláiman comenta: “La secuencia que resume la esencia de la película se resuelve con una sola toma, un paneo de 360 grados que sale del cuarto donde Ana y Marcos hacen el amor, para ver los alrededores del lugar donde están gente en sus departamentos comiendo, corriendo, viendo la televisión, mucamas trabajando, niños jugando [...] y todo mientras ocurre este evento repulsivo entre la bella y la bestia. La película empieza y termina así, un “fellatio” en el cielo, tomado del http://www.cinencanto.com/critic/s_batalla.htm el 15 de agosto, de 2009.

¹¹ La jornada, martes 17 de mayo de 2005, p 8,

¹² *Op. cit.*, p. 9.

¹³ Juan José Olivares, “*Batalla en el cielo* irritará al sector conservador: Reygadas” en La jornada, México, 8 de octubre de 2005, p. 8a.

Bibliografía

Betancourt, Javier, *Proceso*, n.1615, México, 14 de oct, 2007, p. 84.

Brunette, Peter “Japón” en *El ojo que piensa*, n. 2, Guadalajara, Jalisco, México, agosto 2003.

Bordwell, David, *El arte cinematográfico*, Barcelona, McGraw-Hill, 2003.

Olivares, Juan José, “*Batalla en el cielo* irritará al sector conservador: Reygadas” en *La Jornada*, México, 8 de octubre de 2005, p. 8a.

S/A, *La Jornada*, 17 de mayo de 2005, p 8a.

S/A, *Mural*, Guadalajara, Jalisco, 3 nov., 2005.

Salt, Barry, “Statistical Style Analysis of Motion Pictures” en *Film Quarterly*, Vol. 28, n. 1 (Autumn, 1974), pp. 13-22

_____ “Film Style and Technology in the Forties” en *Film Quarterly*, Vol. 31, No. 1 (Autumn, 1977) pp. 46-57.

Tompkins, Cynthia, “A Deleuzian approach to Carlos Reygadas’ *Japón* and *Battle of Heaven*,” en *Hispanic Journal*, 29-, Spring, 2008, pp. 155-69.

Referencias en internet

-Suláiman, José Martín, del http://www.cinencanto.com/critic/s_batalla.htm, tomado el 15 de agosto de 2009.

-“Distinguen película de Carlos Reygadas en La Habana, Cuba”, en *Medios*, Lunes, 17 de Diciembre de 2007, de www.presidencia.gob.mx, tomado el 6 de agosto de 2009.

www.IMDb.com

www.luzsilenciosa.com

ÁLVARO FERNÁNDEZ. Es profesor investigador de la Universidad de Guadalajara. Contacto: redycine@gmail.com