

# Narrativas metaficcionales contemporáneas en las dos orillas: el surrealismo en el cine de Pablo Berger y Carlos Reygadas

ROBERTA PREVITERA  
*Université de Lille*

Carlos Reygadas y Pablo Berger son dos de las figuras más representativas del cine de autor mexicano y español, respectivamente.

Reygadas empezó a escribir el guion de *Japón*, su primer largometraje, en 1999. La película, autofinanciada por él mismo, se rodó dos años después, en 2001, y, tras ser presentada en el Festival de Rotterdam, obtuvo la mención especial de la Cámara de Oro en el Festival de Cannes de 2002. Reygadas volvió a la Croisette en 2005 para presentar su segundo largometraje, *Batalla en el cielo*, que formó parte de la selección oficial; en 2007 ganó el Premio del Jurado con *Luz silenciosa*, y en 2012 *Post Tenebras Lux* fue galardonada con el premio al mejor director. Su quinto largometraje, *Nuestro tiempo*, en que debuta como actor protagonista al lado de su mujer, Nathalia López, y de sus hijos, se presentó en la 75 edición del Festival Internacional de Cine de Venecia.

Berger empezó su carrera como director de largometrajes en los mismos años en España. En 2003 salió la película *Torremolinos 73*, que, tras triunfar en el Festival de Málaga de 2003, fue premiada en el XII Festival de Cines de España y de América Latina de Bruselas en 2004, donde fue considerada el mejor largometraje presentado. Tras muchas dificultades, en 2013 Berger estrenó su segunda película, *Blancanieves*, que fue galardonada con diez premios Goya, entre ellos a Mejor Película y a Mejor Guion Original. Su último filme, *Abracadabra*, llegó en 2017 y recibió cuatro nominaciones en los Goya de 2018.

A primera vista las apuestas cinematográficas de Reygadas y Berger no podrían parecer más distintas, pues el primero realiza películas de bajo presupuesto y con un planteamiento heredado del Neorrealismo, elige para su *casting* a actores no profesionales; mientras que el segundo realiza películas ambiciosas, con altos costes de producción en las que cuenta con la participación de actores consagrados del cine español del calibre de Javier Cámara, Maribel Verdú, Gerardo Diego, Ángela Molina o José María Pou, entre otros. No obstante, pese a las numerosas diferencias, en las obras de estos dos cineastas se puede rastrear una serie de preocupaciones estéticas comunes. Por un lado, intentaré mostrar que ambos artistas tienen un planteamiento extremadamente “autoconsciente” a la hora de realizar sus películas y utilizan estrategias intertextuales y metaficciones que los llevan a dialogar permanentemente con la tradición cinematográfica surrealista y, en particular, buñueliana. Por otro, veremos que, como en la obra del mismo Buñuel, la experimentación estética, no es nunca un fin en sí mismo, sino un medio para reflexionar sobre la realidad político-social mexicana y española, denunciando sus límites, sus contradicciones y sus tabúes.

## Poéticas metaficciones

Tanto Reygadas como Berger utilizan con frecuencia recursos metaficciones en sus obras. Empecemos por Reygadas, que cuestiona la narración fílmica a distintos niveles. Encontramos un primer recurso metaficcional en *Japón*. La película relata la historia de un hombre de rasgos occidentales que decide dejar la ciudad por razones que quedan desconocidas para el espectador para ir a morir —a la ma-

nera de los *rōnin*, los guerreros japoneses que se preparan a morir cuando se quedan sin señor (de ahí el título de la película)— a un lugar alejado de la civilización en el campo mexicano. Allí, en un pueblo aislado, pegado a las laderas de un barranco, es acogido por Ascen, una anciana señora indígena que le ofrece cobijo en su humilde casa. Gracias a la amabilidad y a la vitalidad de su anfitriona, el forastero recupera poco a poco su apego a la vida y hasta empieza a sentirse atraído sexualmente por la anciana. Pero justo cuando el forastero parece haber abandonado la idea del suicidio, el equilibrio es perturbado por la llegada de Juan Luis, el sobrino de Ascen, que empieza a demoler la casa de su tía para llevarse las piedras a su pueblo. La secuencia es interpretada por un grupo de actores no profesionales de origen indígena. El efecto metaficcional se produce cuando los actores se quejan de que los miembros del equipo de rodaje de la película no les sirven alcohol: “No nos dan nada de beber los de la peli”, dice uno de ellos. Al tomar la decisión de no cortar la escena, Reygadas aboga deliberadamente por la metaficción, pues el hecho de que un actor se dirija a la cámara (metalepsis), y por ende al espectador, aludiendo a las condiciones del rodaje, provoca una quiebra de la ilusión diegética y pone el dedo en la naturaleza ficcional de la escena ya que —como recuerda Genette—

tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, et qui est précisément la narration elle-même; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes: celui où l'on raconte, celui que l'on raconte (Genette 1972: 245).

Otras veces el efecto metaficcional no depende de la presencia de figuras retóricas (metalepsis o *mise en abyme*) sino de una serie de recursos expresivos que se encargan de cuestionar el universo diegético recordando al espectador que las imágenes que está viendo han pasado por el filtro de una cámara. David Bordwell denomina narraciones paramétricas<sup>1</sup> aquellas en las que “el sistema estilístico

---

1 Bordwell utiliza como ejemplos de narraciones paramétricas películas como *El año pasado en Marienbad* (1961), *Méditerranée* (1963) o *La guerra ha terminado* (1966); sin embargo, explica que “este tipo de narración no está unido a ninguna escuela nacional, periodo o género cinematográfico. Sus normas parecen carecer de la concreción histórica de los tres modos que he considerado hasta ahora.

del filme crea pautas diferentes a las demandas del sistema argumental. El sistema fílmico puede organizarse y enfatizarse hasta un grado que lo convierte, al menos en tan importante como las pautas del argumento” (Bordwell, 1996: 275). Es lo que ocurre en las películas de Reygadas, que enfatiza la presencia de la cámara atrayendo la atención del espectador sobre la técnica de filmación utilizada.

Un procedimiento recurrente en sus filmes es la cámara fija. En general se trata de planos largos en los que el encuadre queda fijo y los personajes entran y salen del campo como en una escena teatral. Si en algunos casos Reygadas da prueba de un calculado clasicismo a la hora de construir sus planos, en los que la posición de los personajes y la del decorado están milimétricamente calculadas para respetar las leyes de la perspectiva y de la simetría, en otros el director elige ángulos de toma que censuran parte de la escena al espectador. Los personajes aparecen entonces decapitados y los objetos están mutilados por los límites de la pantalla. En ambos casos, Reygadas rompe la ilusión diegética pues, al enfatizar la presencia del encuadre, recuerda al espectador que lo que ve es ficción. Encontramos varios ejemplos de este procedimiento en *Luz silenciosa*.

Otro recurso que enfatiza la presencia de una instancia narradora es la “cámara al hombro” que es usada, por ejemplo, en la secuencia prólogo de *Japón*, cuando el protagonista llega al campo. El efecto de inestabilidad de la imagen da lugar a una serie de planos subjetivos, pues la cámara se ancla en la mirada del protagonista y nos deja ver la realidad a través de sus ojos.

En otros casos la asociación de unos planos a un determinado personaje es posible gracias al uso del desenfoco. Encontramos un ejemplo en *Batalla en el cielo*, cuando Marcos va al aeropuerto para recoger a Ana, la hija de su jefe. Durante el trayecto en metro el hombre es empujado brutalmente por la muchedumbre y termina perdiendo las gafas. Para dar fe de la difícil situación del hombre que anda medio ciego por el aeropuerto, Reygadas elige mostrarnos el encuentro entre Marcos y Ana con una focalización interna a través de un plano subjetivo de Marcos. Por lo tanto la imagen de Ana aparece a los ojos de los espectadores desenfocada. En este

---

[...] De alguna forma, pues, este modo de narración se aplica a cineastas aislados y filmes fugaces” (Bordwell 1996: 274).

caso la pérdida de foco de la imagen se justifica narrativamente; sin embargo, Reygadas fuerza el recurso pues, tras ver a Ana a través de los ojos miopes de Marcos, la cámara se vuelve hacia Marcos y se acerca a él por medio de un *travelling*. Con gran sorpresa de los espectadores, también la cara del hombre aparece desenfocada y va recobrando nitidez a medida que la cámara se le acerca. Si el primer plano se justifica narrativamente porque Marcos ve una realidad “borrosa” a causa de su miopía, el segundo no parece tener explicación y encuentra su única justificación en el plano estético. Estamos una vez más frente a un tipo de narración paramétrica en la que el “discurso”<sup>2</sup> rechaza toda subordinación a la historia. Ocurre algo parecido en *Luz silenciosa*, en la secuencia del baño en el río, cuando Johan propone a Esther que se bañen juntos. La cámara se queda fija mientras ellos salen del plano y encuadra una flor que se vuelve cada vez más desenfocada hasta convertirse en una especie de cuadro impresionista. La influencia de esta corriente pictórica se respira a lo largo de toda la secuencia en la que Reygadas retoma temáticas clásicas de la tradición impresionista como el baño en el río o la siesta en la hierba y consigue estimular la sensorialidad del espectador que experimenta en su piel las sensaciones de los personajes. Como veremos más adelante, el propio Reygadas confirma esta interpretación al defender en varias entrevistas la necesidad de que el cine, como lo ha hecho en su momento la pintura “impresionista”, vaya más allá de la realidad superando los límites de la representación realista.

El efecto metaficcional se produce también cuando Reygadas, jugando con las convenciones genéricas, utiliza ángulos de toma y tipos de planos típicos de formatos “no ficcionales” sin que haya razones narrativas que justifiquen estas elecciones. Encontramos un ejemplo de este procedimiento en *Japón*, cuando Reygadas filma el encuentro entre el protagonista y el “juez” de la comunidad indígena en la que el forastero quiere establecerse. El diálogo entre los dos es en realidad un monólogo donde el juez indígena

---

2 Utilizamos el término “discurso” en la acepción propuesta por Seymour Chatman que, al retomar la distinción establecida por Hjelmslev entre “plano de la expresión” y “plano del contenido” lo utiliza, en oposición al concepto de “historia”, para indicar la manera en que una serie de eventos o de acciones se encadenan en la pantalla (Chatman 1978: 23-24).

empieza a enumerar las maravillas de su pueblo como si se tratara de un promotor turístico. En todo el plano la cámara se queda fija encuadrando frontalmente al hombre en un plano medio corto como si se tratara de una entrevista y en ningún momento se vuelve para mostrarnos a su interlocutor. El hecho de que el hombre se dirija directamente a la cámara produce un efecto de “verdad” propio de los reportajes periodísticos que contrasta con el formato ficcional de la película. El resultado es un choque “metaficcional”, pues Reygadas quiebra la ilusión diegética y cuestiona los códigos expresivos utilizados. Ahora bien, la metaficción no es solamente un recurso estilístico, sino también un instrumento para indagar la realidad. Entrevistado por la cámara, el juez de la comarca se dedica a ensalzar la solidaridad y la generosidad de los habitantes del pueblo que constituyen una comunidad donde reina una supuesta armonía primigenia. A medida que avanza la película, descubrimos que la realidad es mucho menos atractiva, pues el sobrino de Ascen no duda en impugnar un viejo testamento para reclamar a su anciana tía las piedras que mantienen en pie su casa. Por otro lado la gente del pueblo, a pesar de ser “muy solidaria”, no hace nada para defender los intereses de la anciana, que termina sucumbiendo a los planteamientos absurdos de su sobrino que la deja sin casa. Así pues, la elección del formato, lejos de reducirse a una simple pirueta estética, sirve para reflexionar acerca de los códigos audiovisuales y desenmascarar los automatismos que rigen nuestras actitudes de espectadores a la hora de decodificar un mensaje.

El juego con las expectativas del espectador es un *modus operandi* recurrente en las películas de Reygadas. Encontramos otro ejemplo de este procedimiento en *Luz silenciosa*, durante el viaje de Esther y Johan en coche que precede a la muerte de Esther. La pareja discute en torno a la crisis de su relación mientras afuera llueve a cántaros. La situación, ya de por sí angustiosa, se vuelve claustrofóbica cuando Johan, al mirar por el espejo retrovisor, divisa la presencia de un gran camión que intenta adelantarlo. Se genera así un efecto de *suspense*, pues el espectador, apoyándose en sus competencias cinematográficas, presiente un desenlace trágico de la historia. Sin embargo, al final no ocurre nada: Johan se para en el borde de la carretera y el camión desaparece. En *Post tenebras lux* ocurre algo parecido cuando la cámara nos muestra alternadamente un pla-

no de Juan que conduce relajado al lado de su mujer y el de una moto que circula delante de ellos. El uso del montaje alternado y la insistencia de la cámara en el vehículo nos llevan a preguntarnos quién es el motero y nos sugieren que su presencia tendrá alguna relevancia en el desarrollo argumental de la película. Sin embargo, la moto no vuelve a aparecer en ningún otro momento del filme. La presencia de estas secuencias se justifica en una lógica narrativa solo si aceptamos que la tensión de estas escenas sirve para alertar al espectador acerca de la inminencia de eventos decisivos en la sinopsis de la película que ocurrirán en las secuencias siguientes: la muerte de Esther en *Luz silenciosa* y la de Juan en *Post tenebras lux*. Pero la inclusión de estas secuencias responde también, y ante todo, a una lógica metanarrativa: Reygadas, consciente de que el uso del montaje alternado en las escenas de persecuciones está plenamente integrado en la consciencia de los espectadores, desafía nuestras competencias genéricas y nos lleva a cuestionar los mecanismos de la narración clásica.

Sensiblemente distinto es el planteamiento estético que encontramos en las películas de Berger. Como él mismo ha subrayado en muchas entrevistas, en sus obras el estilo está siempre al servicio de la historia cuya función principal tiene que ser capturar al espectador y transportarlo al mundo de la ficción: “El cine hay que sentirlo y no pensar, el análisis llega después, hay que pensar cuando la película ya esté acabada” (Berger 2011: Extras DVD *Blancanieves*). Su manera de narrar, en este sentido, sigue más las pautas del “cine clásico” donde —en palabras de Bordwell— el principio predominante

[...] es hacer que cada uso técnico obedezca a la transmisión de la información de la historia por parte del personaje, con el resultado de que cuerpos y caras se convierten en puntos focales de atención. Las técnicas fílmicas se modelan para encajar la estructura causal de la escena clásica (Bordwell 1996: 163).

De ahí que en las películas de Berger la dimensión metaficcional aparezca más en el nivel argumental que en el estilístico.

Desde *Torremolinos 73*, su primera película, el cineasta español pone el cine y el quehacer cinematográfico en el centro de su creación. Como él mismo lo declara en una de sus entrevistas, *Torremolinos 73* es “una película que habla del amor por el cine” (Berger

2003: Extras DVD *Torremolinos 73*). La cinta cuenta la historia de Alfredo López y de su mujer, Carmen, que en 1973 rodaron una película erótica con carácter onírico titulada *Torremolinos 73* que tuvo mucho éxito en Escandinavia pero quedó prácticamente desconocida en España<sup>3</sup>. Como ya había ocurrido otras veces en la historia del cine —de *Ocho y medio* a *La noche americana*— el gran reto de *Torremolinos 73* ha sido —como cuenta Javier Cámara que hace de Alfredo López— “dirigir una película desde afuera y otra desde dentro” (Cámara 2003: Extras DVD *Torremolinos 73*). A través del personaje de Alfredo López, Berger devela al espectador los mecanismos de la producción cinematográfica y del rodaje. Los personajes debaten sobre cómo van a filmar la película que estamos viendo, reflexionando sobre los movimientos de cámara y los ángulos de toma más adaptados para cada plano. En esta película la metaficción se nutre del diálogo con la tradición cinematográfica anterior, en particular con el cine de Bergman. El cineasta sueco entra en escena cuando don Carlos, el director de la editorial donde trabaja Alfredo López, le presenta a un tal Eric Mulander, exasistente de Bergman, que le brindará su primera formación cinematográfica para realizar las películas “científicas” sobre la reproducción en el mundo que la editorial les encarga a sus empleados. A partir de este momento Bergman estará omnipresente en toda la película: Alfredo López consagra sus noches a ver su filmografía completa y lee libros sobre su vida hasta madurar la decisión de hacer una película a la manera de Bergman. Así la cinta de Berger entra en el terreno de la parodia y nos brinda escenas que son una reescritura en clave desenfadada de célebres secuencias bergmanianas. Valga como ejemplo la secuencia en que Marga (interpretada por Carmen) y el caballero misterioso (Magnus) juegan una partida de ajedrez en un bote a pedales que retoma humorísticamente la partida de ajedrez entre el caballero y la muerte en *El séptimo sello*, o aquella en que Carmen se ve a sí misma dentro de un ataúd, que es evidentemente una parodia de la célebre secuencia de *Fresas Salvajes*. Alfredo López sonrío satisfecho cuando su jefe lo felicita por su guion diciéndole que le recuerda las primeras

---

3 Al final de la película aparece un rótulo en que Berger nos dice que “*Torremolinos 73* fue la única película dirigida por Alfredo López. Se estrenó, calificada ‘S’, en 1977 con el título de *Las aventuras y desventuras de una viuda muy cachonda*. La vieron 1372 espectadores en España y fue un éxito en toda Escandinavia”.



películas de Bergman; sin embargo, la prueba de que el alumno ha integrado plenamente las enseñanzas de su maestro llega al final. “La cámara es el corazón del director”, solía repetir Bergman, y es gracias a estas palabras que López decide filmar personalmente la última secuencia de su película en la que su mujer, la Marga de la película, se acuesta con otro hombre.

La dimensión intertextual vuelve en *Blancanieves*, que se configura como un homenaje al cine mudo europeo (Berger 2011). Como el mismo Berger cuenta en varias de sus entrevistas, su objetivo a la hora de plantear la película ha sido volver al pasado para dar nueva vida a todo un arsenal de trucajes y técnicas cinematográficas que llevaban más de ochenta años sin usarse. *Blancanieves* es una película muda en blanco y negro con una estética expresionista propia del cine de vanguardia de los años veinte. Sin embargo, Berger no rechaza tampoco las nuevas tecnologías, de manera que trucajes y sobreimpresiones se combinan con técnicas digitales modernas, dando como resultado una película en la que la manera de contar la historia es tan importante como la historia misma. Sin embargo, a diferencia de Reygadas, que cree en la necesidad de un cine “cognoscitivo” en que la historia se subordina a la contemplación de la realidad, Berger es un defensor del cine narrativo: “je fais des films parce que je crois profondément qu’ils sont la forme la plus puissante pour raconter des histoires” (Berger 2013) —dice en varias entrevistas. Así pues, la experimentación estética se combina con un ritmo narrativo ágil dando lugar a una película en la que el espectador no tiene tiempo para reflexionar: “Me gustaría —cuenta Berger— que el espectador se meta en este mundo, que viaje durante 90 minutos; [me gustaría] ser como un director hipnotizador” (Berger 2011: Extras DVD *Blancanieves*).

Ocurre algo parecido en *Abracadabra*, en la que Berger realiza una suerte de pastiche genérico retomando elementos del cine de horror, de la comedia musical pero también del cine costumbrista y del esperpento. La metaficción es el resultado de la yuxtaposición de recursos expresivos tópicos de géneros diferentes. Por ejemplo, en la secuencia en que Carmen (Maribel Verdú) va con su primo (José Mota) a visitar la casa donde vivía Tito (el hombre cuyo espíritu se ha apoderado de su marido), el agente inmobiliario le cuenta con lujo de detalles la historia del antiguo inquilino esquizofrénico que asesinó a su madre con un cuchillo eléctrico. Para esta secuencia

Berger elige una música y una iluminación que son típicas del cine de horror. Totalmente tributaria de la comedia musical es, en cambio, la secuencia en que Carmen y su marido (en realidad es Tito que rige su cuerpo en aquel momento) bailan un éxito de la música ochentera en una discoteca de la Gran Vía de Madrid. El mismo Berger lo reconoce: “A mí me encanta la mezcla de géneros, me encanta el mestizaje” (Berger 2017: Extras DVD *Abracadabra*). Ahora bien, la confrontación de estéticas distintas lleva al espectador a hacer hincapié en el dispositivo narrativo utilizado. Sin embargo, el cuestionamiento de los códigos expresivos no llega a la pérdida de la ilusión diegética pues en cada secuencia Berger consigue un “efecto género”<sup>4</sup> que tranquiliza al espectador y lo lleva a aceptar pactos genéricos diferentes.

### Más allá de la realidad

Hemos visto cómo Berger y Reygadas, aun partiendo de ideas muy distintas sobre la creación cinematográfica, realizan películas altamente autoconscientes que cuestionan los mecanismos del lenguaje cinematográfico. Otro punto que amerita una reflexión es la relación que los dos directores establecen con la “realidad”. En ambos casos la realidad es sometida a una intervención continua por parte del director que la manipula a través de diferentes recursos técnicos. En *Torremolinos 73*, Berger se propone hacer una película de los años setenta, por ello necesita recrear artificialmente los colores de aquellos años. “Tuvimos que utilizar la técnica digital, escanear toda la película, desaturar los colores [...] y luego a continuación conseguir esa fotografía que pareciera como una foto antigua de verano de Torremolinos del 73 que encuentras en un cajón después de treinta años” (Berger: Extras DVD *Torremolinos 73*). Ocurre algo parecido en *Blancanieves*, donde —como cuenta el mismo director— hay 550 efectos especiales que sirven para dar la impresión de que la película ha sido rodada en los años veinte.

---

4 “El efecto-género permite establecer un verosímil propio de un género particular. Cada género tiene su verosímil particular: el del western no es el mismo que el de la comedia musical o del cine negro” (Aumont, Bergala y otros 2005: 147).

En *Abracadabra* encontramos igualmente la presencia de numerosos efectos especiales que sirven, entre otras cosas, para reconstruir la estética de los años ochenta (Berger: Extras DVD *Abracadabra*). Esta atracción por lo “vintage” es característica del cine de Berger que despliega un verdadero arsenal de trucajes del pasado y del presente para reproducir de la manera más fiel posible la realidad de la época que le interesa abordar. Podríamos decir entonces que las manipulaciones de Berger tienen fines realistas y, en ciertas cintas, hasta documentalistas.

El caso de Reygadas es diferente, pues sus intervenciones sobre la materia filmada no se proponen una restitución fiel de una realidad concreta, históricamente determinada, sino la construcción de una dimensión simbólica. Entrevistado a propósito de *Batalla en el cielo*, Reygadas justifica sus elecciones formales explicando que su objetivo ha sido “tender hacia la abstracción y no necesariamente ver cómo se supone que ve el ojo humano las cosas [...]. Las cosas no tienen que ser exactamente como se supone que son” (Reygadas: Extras DVD *Batalla en el cielo*). La idea de que el cine tiene que superar los límites de la representación realista está también en el origen de la decisión de utilizar un tipo de lentes particulares para crear un efecto de desenfoque en los costados de los planos de exteriores en su tercer largometraje *Post tenebras lux*. Como él mismo explica, este recurso

está en todos los exteriores de campo o ciudad, y en dos momentos al final cuando Juan ya está en cama y empieza a ver a su perro [...]. Para mí su función elemental era poder destacar lo que estaba en el centro del cuadro. [...] Quería que se observara, por ejemplo, a un perro, cosa que no hacemos porque lo conceptualizamos. Los niños hasta los cuatro o cinco años observan bastante a los perros, la gente que consume drogas de repente los observa bien, el pelo, los lagrimales, la lengua (Reygadas 2014b).

Las declaraciones de Reygadas elucidan bastante su visión del cine y del realismo. Para él, la cámara tiene que desvelar lo que, en condiciones normales, los adultos dejan de ver; tiene que penetrar la realidad para capturar su esencia, yendo más allá de la apariencia sensible de las cosas. Ahora bien, *Post tenebras lux* marca un cambio con respecto a las películas anteriores porque por primera vez Reygadas utiliza efectos digitales. Desde la segunda secuencia

de la película vemos aparecer un diablillo estilizado que entra con una caja de herramientas en las manos a la casa de Juan y Natalia durante la noche, y luego se introduce en la habitación de Eleazar, el hijo mayor de la pareja. Otro efecto digital aparece al final cuando el Siete, el empleado de Juan y Natalia, se arranca la cabeza en un acto de arrepentimiento final. Para ambas secuencias, Reygadas sigue las mismas pautas estéticas de sus películas anteriores y, a pesar de incluir efectos especiales, busca la depuración formal: “Fue muy difícil [encontrar un diablo así] porque hoy en día con tanta animación las fuentes para muchos son como *El Señor de los Anillos*: 3D, fuego, pelos por acá y la respiración muy evidente. Quería algo mucho más abstracto y eso, curiosamente, es mucho más complicado de lograr” (Solórzano 2012).

En el siguiente apartado veremos cómo estos efectos digitales, lejos de ir en busca de una atmósfera fantástica, se inscriben, al igual que los trucajes analizados anteriormente, dentro de una particular poética de lo real.

## **El surrealismo en las dos orillas**

Desde su primera película Reygadas incluye en sus cintas secuencias cuyo estatuto ontológico es incierto, pues no sabemos si se trata de episodios reales o si, por el contrario, estamos ante los sueños, los recuerdos o las fantasías de alguno de los personajes. En *Japón* la sensualidad y la pulsión de muerte se desafían mutuamente cuando el protagonista, tumbado en la cama, se desabrocha la camisa y empieza a acariciarse el pecho con la caña de su pistola. La sensualidad de este plano anticipa la de las dos secuencias que siguen: en la primera vemos al personaje que se masturba tumbado en la cama, mientras que en la segunda, de carácter onírico, vemos a una joven mujer en bañador que sale del agua y se dirige hacia Ascen, que la espera en la playa vestida con un traje de baño, para besarla en la boca. Si en este caso, aunque no tengamos coordenadas precisas que nos permitan situar la escena, los planos que la preceden nos permiten atribuirle un carácter onírico, en otras películas la comprensión de las secuencias requiere un esfuerzo de interpretación de carácter simbólico por parte del espectador. *Batalla en el cielo* se abre y se cierra con dos escenas de felación. En

la primera, Reygadas nos muestra, a la manera de Andy Warhol en su famoso *Blow Job* (1964), un primer plano de la cara de Marcos, absolutamente imperturbable. Luego la cámara se desplaza a través de un *travelling* vertical por el cuerpo, gordo y flácido, del hombre, hasta encuadrar las rastas rubias de una mujer arrodillada, Ana. A continuación la cámara gira y se acerca a la cara de la chica hasta centrarse en sus ojos cerrados (primerísimo primer plano). La secuencia que cierra la película nos muestra a los dos personajes en la misma posición pero esta vez intercambiando miradas y sonrisas. Como subraya Mónica Szurmuk,

Estas dos escenas de sexo oral están montadas teatralmente con un fondo azul y música clásica de fondo, en contraste con los ruidos urbanos que invaden las demás escenas. La cuidadosa puesta en escena fragmenta la narrativa y nos hace cuestionar si este encuentro es real o si es una fantasía onírica de alguno de los personajes (Szurmuk 2006).

Solo una interpretación simbólica por parte del espectador permitirá dar sentido a estas dos secuencias dentro de la historia.

En *Post tenebras lux* los ejemplos de secuencias cuyo estatuto ontológico es incierto se multiplican: está la secuencia inicial en la que vemos a una niña de unos tres o cuatro años (la hija de Juan y Natalia) que chapotea sola en el campo rodeada por animales que corretean a su alrededor mientras en el cielo se prepara una tormenta; están las dos secuencias con el diablo digital de las que hemos hablado anteriormente; pero están también dos secuencias en las que vemos los entrenamientos de un equipo de rugby adolescente. Más adelante vemos una secuencia con Ruth y Eleazar adolescentes que juegan con las olas en una playa y, por último, hay una secuencia erótica en unos baños de intercambios de parejas en que vemos a Natalia penetrada por hombres distintos delante de los ojos de su marido. La imposibilidad de distinguir entre “planos vividos” y “planos imaginados” emparenta el cine de Reygadas con el de otro mexicano (de adopción), Luis Buñuel. De hecho, la secuencia de los baños se podría leer como un homenaje a *Belle de jour*, donde los planos que representan las fantasías masoquistas de Severine, la protagonista interpretada por Catherine Deneuve, tienen ante el espectador el mismo estatuto que los que muestran su vida diaria. En una entrevista a propósito de *Post*

*tenebras lux*, Reygadas cuenta que “la película nace de una experiencia real y del deseo de compartir no solo una experiencia física sino también ideas, deseos, miedos, recuerdos, pues eso es lo que hace la realidad” (Reygadas: Extras DVD *Post tenebras lux*). Para él, *Post tenebras lux* es una película realista que no tiene nada de fantástico, pues la realidad va mucho más allá del presente consciente y se compone también de sueños, anhelos, fantasías y proyecciones del futuro (Reygadas 2014a). Este planteamiento inscribe a Reygadas dentro del surrealismo, que considera lo irracional y lo inconsciente como elementos esenciales de la realidad. Ado Kyrrou, en su célebre ensayo *Le surréalisme au cinéma*, escribía que

[...] incontestablement nos sens sont incomplets et nous voyons, nous touchons, nous sentons des choses qui sont beaucoup plus que ce que nous croyons qu’elles sont. [...] Seuls l’imagination, le rêve, le subconscient et l’inconscient pénètrent dans ces replis sinueux et dévoilent les admirables costumes et la peau qui parent l’inintéressant squelette de la réalité tronquée (Kyrrou 1963: 11).

*Post tenebras lux* —cuenta Reygadas— surge de su inconsciente (Reygadas 2012). La secuencia con el diablo digital, por ejemplo, es el producto de una “previsualización”: “Esa casa es donde nació, no había vuelto desde que tenía cinco años. Tuve un sueño prácticamente igual y quería un diablo así” (Solórzano 2012). Kyrrou escribía que en las películas verdaderamente surrealistas la técnica cinematográfica está al servicio de la realidad pues otorga al director la posibilidad de mostrar una realidad absoluta, enriquecida por su contenido latente (Kyrrou 1963). En las películas de Reygadas la técnica parece obedecer a la misma lógica.

Sin embargo, el surrealismo también aparece en las películas del director mexicano en el nivel iconográfico. La secuencia final en la que el *Siete* se arranca la cabeza, por ejemplo, tiene un fuerte componente plástico y dialoga con la tradición de la pintura y de la fotografía surrealistas. Pensemos, por ejemplo, en los personajes sin cabeza de René Magritte (fig. 1)<sup>5</sup> o en los trucos ópticos de Man Ray (fig. 2)<sup>6</sup>.

5 Magritte. *The pilgrim* (1966).

6 Man Ray. *Portrait of Edward James* (1937).

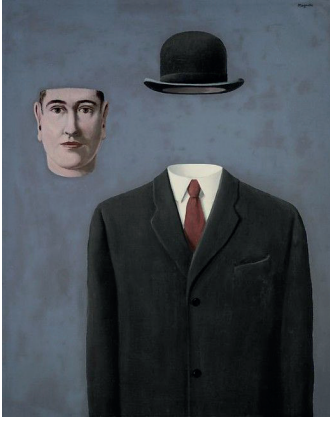


Fig. 1



Fig. 2

Igualmente podemos encontrar antecedentes cinematográficos en el cine de vanguardia de los años veinte; por ejemplo, en *La coquille et le clergyman* (1928), donde Germaine Dulac, al rescribir en clave surrealista un motivo clásico de la tradición iconográfica cristiana (Salomé y la cabeza de san Juan Bautista), nos muestra, a través de un efecto de sobreimpresiones, la cabeza del clérigo en una concha que parece una bandeja (fig. 3); o cuando el mismo clérigo intenta arrancarle la cabeza al marido de la mujer que desea. Más tarde el motivo de la cabeza arrancada será retomado por Roland Topor, otro surrealista, en uno de los grabados (fig. 4) de *La cocina caníbal* (1970).



Fig. 3

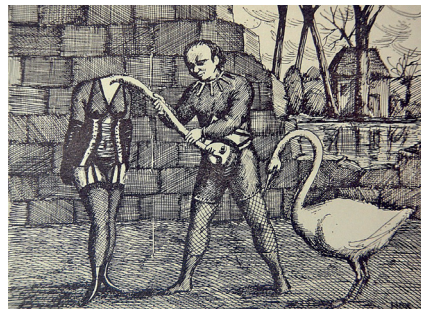


Fig. 4

La influencia surrealista aparece también en el cine de Berger. En una entrevista a propósito de *Blancanieves*, el cineasta cuenta que sus guiones surgen del subconsciente: “J’écris en partant toujours d’images, avec mon subconscient d’abord et ensuite je mets de l’ordre, je dois trouver un ordre dramatique. Dans ce genre de situation certaines images ne sont pas forcément claires et sont produites par le subconscient” (Berger 2013). Podemos constatar que Berger es particularmente sensible a temáticas queridas por el surrealismo, como los sueños, el espiritismo y la hipnosis. Desde *Torremolinos 73* encontramos una fascinación por lo onírico que aparece claramente en el guion escrito por Alfredo López, que cuenta la historia de una rica viuda que vuelve al hotel de la costa donde había estado con su esposo en la luna de miel y empieza una relación erótica con un caballero misterioso que resulta ser el espíritu de su marido muerto. El espiritismo y la hipnosis se vuelven centrales en *Abracadabra*, donde Berger cuenta la historia de Carlos, un hombre de la clase trabajadora que de repente es apresado por el espíritu de Tito, un joven esquizofrénico, protagonista de una serie de crímenes sangui-narios en los ochenta. Alertada por el extraño comportamiento de su marido, Carmen, su mujer, pide ayuda a su primo aficionado a la hipnosis y a su maestro (José María Pou), que intentarán echar al espíritu intruso del cuerpo de Carlos.

Más allá de las temáticas, lo que Berger hereda del surrealismo es sobre todo su concepto de cine como arte privilegiado que, al conectar con lo inconsciente, permite acceder a otra dimensión de la realidad. Es este último, pues, un punto de contacto entre el cine de Reygadas y el de Berger, que de manera diferente reciben ambos la influencia de la tradición surrealista. Por otro lado, no es de extrañar que dos cineastas con poéticas tan distintas se reúnan en el terreno del surrealismo pues, como explica Volker Rivinius en su artículo “Pensar un surrealismo cinematográfico”,

los procedimientos surrealistas pueden de igual manera manifestarse en películas de narración clásica, es decir lineal, incluso realista. [...] Interviene aun más fácilmente cuando una película privilegia la psicología de sus personajes, cuando de sueños se trata, de deseos frustrados, de psicosis. [...] El cine experimental prosigue con sus exploraciones y continúa creando vías cinematográficas; el surrealismo, sin embargo, ya no tiene exclusividad de este: bien puede hoy esconderse en una película de vocación más comercial. Así, bajo la forma de un



solo elemento en el interior de un cuadro filmico, quizá sea que el surrealismo es hoy más común, ¡y más eficaz! (Rivinius 2012: 121).

Así pues, Reygadas y Berger, el primero con películas con una vocación más experimental, el segundo siguiendo las pautas de la narración clásica, nos ofrecen dos muestras de la presencia del surrealismo en el cine contemporáneo.

## La influencia de Buñuel

Desde sus albores el surrealismo cinematográfico ha estado asociado al nombre de Luis Buñuel, hasta el punto de que unas décadas después de su nacimiento, en los años cincuenta, cuando André Breton, entre otros, llevaron a cabo un balance del movimiento y decretaron el fracaso del surrealismo cinematográfico rechazando la etiqueta de “surrealista” para muchas cintas de vanguardia, las únicas películas que se salvaron del fuego purificador fueron *Le chien andalou* y, sobre todo, *L'âge d'or* (Virmaux 1976: 8-9). Así pues, no es extraño que tanto Reygadas como Berger se hayan apropiado de la lección del director calandino que, además de ser tal vez el mayor exponente del surrealismo cinematográfico, estuvo profundamente conectado tanto con la cultura española como con la mexicana.

La influencia de Buñuel en la obra de Berger se detecta en varios niveles. Él mismo confiesa haber insertado en sus películas algunos elementos buñuelianos a modo de homenaje. Un ejemplo es Pepe, el gallo de Carmencita en *Blancanieves*:

L'image du coq pour moi restera toujours celle du film de Buñuel, *Los Olvidados*. Cet animal est en quelques sortes un élément surréaliste et il ne peut être autre chose qu'un animal domestique, je ne sais pas pourquoi cette idée est restée avec moi depuis le début de la rédaction du scénario (Berger 2013).

Más allá de las referencias puntuales podemos observar que hay una serie de motivos que aparecen con insistencia en la obra de ambos directores. La religión es uno de ellos. La España de Berger, como la de Buñuel, es un país ritualista donde abundan los curas, las vírgenes y los crucifijos. En *Torremolinos 73* Carmen besa su crucifijo antes de realizar su primer *striptease* frente a la cámara; en *Blancanieves*, tanto Car-

mencita como su padre le rezan a la Virgen antes de torear y todos se santiguan y van a misa los domingos. Sin embargo, lo que se señala con frecuencia es la hipocresía de este mundo donde la gente ostenta un fervor religioso de fachada que es desmentido por sus actos de manifiesta inmoralidad. Lo vemos en *Blancanieves* cuando, tras la muerte de Antonio Villalta, una serie de personajes se turnan para sacarse la última foto con el muerto. La primera es Encarna, su asesina, le siguen los criados, entre ellos el chófer que ha sido cómplice del asesinato y, por último, un ejército de devotas que se desviven por besar al muerto. Otra secuencia en la que Berger pone el dedo en la pequeñez de la condición humana es cuando Carmencita, ya convertida en *Blancanieves*, presencia el espectáculo de los enanitos y uno de ellos, Jesúsín, que encarna el papel de Gruñón en la película, al brindarle la muerte del toro con una rosa a una mujer principal del pueblo, se deja sorprender por la vaquilla que empieza a embestirlo con sus cornadas. *Blancanieves*, impresionada por la escena y horrorizada por el destino funesto que aguarda al enanito, pregunta a uno de sus compañeros “¿No vais a hacer nada?”, y este le contesta con cínica crueldad que no, pues “Esto le encanta a la gente”. Berger nos muestra la escena a través de una serie de *close-up* en contrapicado de las caras de los espectadores, cuyo desgaste físico —son rostros goyescos, desdentados, deformes, que gritan y abren la boca desmedidamente haciendo muecas— es un contrapunto grotesco de la degradación moral que los domina (fig. 5). Esta secuencia en que Berger retrata las pulsiones más cainitas a las que puede llegar el ser humano recuerda la de la “última cena” de *Viridiana*, en la que los mendigos aprovechan la ausencia de su bienhechora para emborracharse y entregarse a una furia destructora (fig. 6).



Fig. 5



Fig. 6

La hipocresía de las instituciones tradicionales, fustigada por Buñuel en muchas de sus películas, es también otro blanco al que apunta el cine de Reygadas. Paul Julian Smith, al comentar el final de *Batalla en el cielo* en que Marcos, tras acuchillar a muerte a Ana, se arrastra de rodillas hasta la Basílica de la Virgen de Guadalupe, subraya que en esta película Reygadas ataca dos pilares de la cultura mexicana —la religión y la nación— cuyos rituales aparecen vaciados de todo significado.

The last sequence is also shot in a familiar and symbolically charged site: the Basilica dedicated to the Virgin of Guadalupe, Mexico's national patron. As the hooded and bare-chested murderer Marcos shuffles on his knees to the altar, is he truly penitent? Or is Catholicism, like nationalism, just another empty ideology? (Smith 2014: 82).

Otro tema que vincula la obra de ambos directores al cine de Buñuel es la sexualidad. A lo largo de sus películas, Reygadas se dedica a desmontar los principales tabúes sexuales de la cultura occidental: del sexo en la senilidad (*Japón*) a la pornografía (*Post tenebras lux*), del voyerismo (*Post tenebras lux*) a la prostitución elegida (*Batalla en el cielo*). De hecho, el personaje de Ana en *Batalla en el cielo* podría leerse como una versión actualizada de la Severine de Buñuel que se prostituye por aburrimiento en una distinguida casa de citas de Ciudad de México que, no podría ser de otra manera, tiene nombre francés: *La boutique*.

La sexualidad es también un tema central en las dos primeras películas de Berger. Si en *Torremolinos 73* las variadas performances sexuales de Alfredo y Carmen entran, al fin y al cabo, dentro de las convenciones toleradas por la moral biempensante, no ocurre lo mismo en *Blancanieves*, donde los personajes se señalan por sus filias. Están las prácticas sadomasoquistas que Encarna lleva a cabo con su chófer, pero está sobre todo la necrofilia. La del chófer que se excita al ver el rostro lívido de Carmencita mientras la está estrangulando y la de los espectadores que acuden a “El despertar de Blancanieves”, el macabro espectáculo montado por el apoderado de Carmencita para seguir ganando dinero con su pupila después de muerta. La tramoya utilizada para que el cuerpo de la difunta se levante, asustando así al desafortunado espectador elegido entre los muchos que pagan y hacen cola para besarla, recuerda el ataúd hueco que

construye uno de los clientes de Severine en *Belle de jour* fantaseando con tener relaciones sexuales con el cuerpo de su difunta mujer. La necrofilia es, de hecho, un tema recurrente en el cine de Buñuel que ya había abordado en *Viridiana*, cuando Fernando Rey le pide a su sobrina que se vista con el traje de boda de su difunta mujer y, luego de dormirla, abusa de ella. Berger parece tener presente esta escena y nos ofrece un primer plano de Blancanieves vestida de negro en el féretro que parece una reescritura del plano de la película de Buñuel donde vemos a Silvia Pinal en traje de novia.

Una forma de necrofilia aparece también en *Luz silenciosa* de Reygadas cuando Marianne, la amante de Joan, va al velorio de Esther, su esposa muerta, y una vez a solas con ella, la besa en la boca. Tras el beso de Marianne, una lágrima brota de los ojos de Esther, que vuelve a la vida gracias al sacrificio simbólico de su rival que renuncia para siempre al hombre que ama. Sin embargo, la resurrección de Esther, no llega a consumarse completamente pues, salvo Marianne y las niñas de la difunta, no hay testigos del “milagro” que se queda así en un plano simbólico. Ocurre algo parecido con Carmencita en *Blancanieves*: una vez cerradas las puertas de la feria, Rafita, el enanito fiel, desde siempre enamorado de ella, que la arregla para cada número y se acuesta a su lado en el féretro, le da un beso en la boca. De los ojos de Blancanieves brota una lágrima; sin embargo, él no la ve y los ojos de la chica quedan cerrados. Como ya había sido el caso en *Luz silenciosa*, la película termina antes de que el milagro llegue a consumarse. Ahora bien, desde un punto de vista iconográfico, es curioso observar la recurrencia de un mismo motivo en películas tan distintas la una de la otra. De hecho, Reygadas ya había utilizado el motivo de las lágrimas en la secuencia inicial de *Batalla en el cielo* cuando, al terminar la felación, de los ojos de Ana brotan dos gotas oscuras. Podríamos pensar que en los tres casos los directores realizan una reinterpretación en clave profana de un motivo clásico del repertorio de la tradición iconográfica cristiana: el de la virgen que llora lágrimas o sangre, según los casos. Esta rescritura vuelve a conectar sus obras con la de Buñuel que, en *Viridiana*, nos enseña un primer plano del rostro de Silvia Pinal, una virgen terrenal, que se seca las lágrimas.

En los apartados que siguen veremos cómo en las películas de Reygadas y de Berger, igual que en el cine de Buñuel, la presentación de la “transgresión” se inscribe dentro de una reflexión más amplia sobre la sociedad de los países retratados en sus películas.

## El México de Reygadas

En todos los filmes de Reygadas hay una tensión entre dos Méxicos: por un lado está el México occidental, blanco, burgués, culto pero también *snob* y aburrido; por otro está el México ancestral, indio o mestizo, humilde pero no por ello menos corrupto. Si en *Japón*, su primera película, la relación entre el hombre sin nombre y Ascen deja entrever la posibilidad de una comunicación entre estos dos Méxicos, las películas siguientes perfilan una visión de la sociedad mexicana bastante más desencantada. Reygadas habla en sus entrevistas de una contraposición entre cosmogonías diferentes. Para él, personajes como Juan y Natalia en *Post tenebras lux* “encarnan un aspecto definitorio de la occidentalidad: son personas que lo tienen todo —educación, dinero, pareja e hijos— pero están insatisfechos en un nivel espiritual” (Solórzano 2012). Si el retrato de la clase acomodada mexicana es cruel, pues tanto en *Batalla en el cielo* como en *Post tenebras lux* encontramos personajes elitistas, frívolos e insatisfechos, el retrato de las clases humildes no es menos despiadado, hasta el punto en que Marcos y su mujer no dudan en raptar al hijo de Viki, una amiga íntima de la familia, para pedirle un dinero por el rescate y, tras la muerte del niño, ir con ella de excursión al campo para consolarla. De acuerdo con Szurmuk, la relación entre Marcos y Ana representa alegóricamente las tensiones simbólicas presentes en la sociedad mexicana:

Ana pertenece a una familia de clase alta, es blanca y su manera de vestir y su cuerpo, delgado, esbelto, bello la ubican en el filme positivamente como objeto de deseo. Marcos es todo lo contrario, bajito, gordito, moreno, no se ajusta a la imagen del *Latin lover*, único modelo posible de belleza masculina para un hombre de piel oscura. La cámara se detiene en su cuerpo (desde la barriga protuberante a una leve renguera) y en varias ocasiones hace un *close-up* de su pene —erecto o flácido. También se presentan en tiempo real y desprovistos de emoción los dos encuentros sexuales de Marcos: con su compañera, obesa y cuarentona; y con Ana, veinteañera y bella (Szurmuk 2006).

Las relaciones entre clases sociales parecen estar destinadas al fracaso, pues cuando ocurren, el desenlace es trágico. En *Batalla en el cielo* Marcos termina matando a Ana a pesar de quererla porque entiende que jamás será más que un juguete para ella; en *Post tenebras*

lux el Siete traiciona la confianza de Juan organizando un robo en su casa durante su ausencia y no duda en dispararle cuando este, al volver para un imprevisto, lo sorprende en el acto. En ambos casos el arrepentimiento llega demasiado tarde, no hay posibilidades de redención para Marcos que se arrastra arrodillado hasta la basílica de la Virgen de Guadalupe hasta sucumbir bajo el peso de la fatiga y de la culpa; así como no hay solución para el Siete que llega demasiado tarde a casa de Juan para pedirle perdón, cuando este ya ha muerto. Como el mismo Reygadas cuenta en una entrevista, la relación que se plantea en *Post tenebras lux* entre Juan y el Siete es

una relación de amistad y distancia simultáneas [que] es propia de una visión occidental dominante que se impone sobre las demás. En la película puede verse cómo Juan y su familia tratan al Siete [su empleado] con amabilidad pero también con altivez, y cómo este se comporta con sumisión disimulada. No quiero ser determinista y decir que lo que le sucede a Juan representa la venganza de la clase oprimida, porque no me interesa hablar de clases. Es un asunto que trasciende ese tipo de divisiones (Solórzano 2012).

Ninguna relación de intercambio parece posible entre estos dos Méxicos, ni siquiera sexual. Significativo en este sentido es el hecho de que Marcos en *Batalla en el cielo* es incapaz de tener un orgasmo con Ana. Intuimos la frustración del personaje cuando, después de su encuentro sexual con la chica, lo vemos masturbarse delante la televisión que transmite un partido de fútbol. La continuidad de sonido (una música de Semana Santa) entre una secuencia y otra nos permite establecer un puente entre ellas. Si el fútbol representa una posibilidad de ganar “por procuración” para los que como Marcos no triunfan nunca en sus vidas diarias, su último fracaso no le permite ni siquiera este consuelo *in extremis*, pues el goce es imposible incluso cuando el objeto de sus deseos se entrega a él. Reveladoras son las palabras que Marcos murmura mientras escucha una entrevista del capitán del equipo de los Pumas que acaba de ganar el partido: “no es real”, repite con amargura. La suya es la actitud incrédula de quien ya no confía en la posibilidad de ninguna victoria. Para Reygadas, el México de Marcos y el de Ana son universos irreconciliables: “No hay un mestizaje de cosmogonías, el mexicano es occidental o no lo es” (Reygadas: Extras DVD *Post tenebras lux*). Sin embargo, ambos están dominados por la violencia, una violencia

que es más cruel aún por el hecho de que no hay motivaciones que la justifiquen. En *Batalla en el cielo* no conocemos las razones que llevan a Marcos y a su mujer a raptar al hijo de una amiga de la familia, aún menos sabemos cuáles son las circunstancias que provocan la muerte del niño. Como subraya Cynthia Tompkins

Ellipsis, evident regarding the cause of the baby's death, reappears in the motivation for the kidnapping, Ana's murder, and the causes of Marco's death. However, rather than being inherent to the plot, which moves from an action to a partially disclosed situation, ellipsis belong to the situation itself, because reality is lacunary as much as dispersive. As an auteur, Reygadas hints in the film at the partial and relative approaches to reality (Tompkins 2013: 173).

Reygadas retrata la realidad de un país donde la violencia se ha incorporado a la normalidad hasta el punto de volverse gratuita. Como él mismo escribe a propósito de *Post tenebras lux*, su película es “una oda a una tierra y a un país sangrantes” (Reygadas 2012). La autodecapitación del Siete es tal vez la escena más emblemática de la situación del país. Cuando le preguntan por qué ha decidido mostrar a un hombre que se arranca la cabeza, Reygadas contesta que seleccionó este motivo “porque el país está sufriendo y es una imagen poderosa de sufrimiento. Estoy seguro de que muchos mexicanos han visto imágenes como esa en sus sueños, de seguro tenemos el récord de decapitaciones en mi país. Es algo cercano a nosotros, desafortunadamente” (Reygadas 2012).

## La España de Berger

La España retratada por Berger en *Torremolinos 73* es la de principios de los setenta. Como otros grandes directores antes que él, Berger denuncia la hipocresía devota y provinciana de una parte de la sociedad española de los últimos años del franquismo. La película señala con humor el retraso español respecto al resto de Europa. Una secuencia muy lograda en este sentido es aquella en que una cliente de la peluquería “París”, donde Carmen trabaja de esteticista, cuenta escandalizada sus impresiones sobre la película *El último tango en París*. La afectada señora confiesa que había ido a ver la cinta pensando que se trataba de un musical pero que, a pesar de que los actores

hablaban francés, se dio cuenta de que la película iba por otro lado cuando vio a Marlon Brando volver de la cocina con una tarrina en la mano: “ni corto ni perezoso —cuenta la señora— empieza a untarle mantequilla en las nalgas como si fuera una tostada y luego va... y le mete el churro, así sin avisar. La chica podría ser su hija”. La célebre escena erótica suscita una reacción ambigua en la señora que condena la cinta por su inmoralidad —“¡Qué inmoralidad de película! ¡Esto en España no pasa!”—, pero no deja de insistir con voz voluptuosa y lasciva en los detalles de la secuencia. La España de *Torremolinos 73* es un país lleno de contradicciones. El mismo Alfredo López, personaje extrañamente abierto para la época, ya que acepta que su mujer tenga sexo delante de sus ojos con otro hombre para que este le dé el hijo que él no puede darle, da prueba de machismo ciego cuando da por sentado que si él y Carmen no consiguen tener hijos la responsable es su mujer.

La denuncia se continúa en *Blancanieves* donde, como hemos visto anteriormente, Berger no pierde ocasión para criticar con humor las contradicciones de la sociedad burguesa, pero es en *Abracadabra* donde, tal vez, la crítica social se hace más intensa. Más allá de la hipnosis y del espiritismo, la historia de Carmen es la de una mujer de clase media baja, víctima de una lógica patriarcal que la lleva a aceptar sin chillar los malos tratos de un marido machista. Como cuenta el mismo Berger en una entrevista, Carmen es una mujer insatisfecha que intenta aliviar sus frustraciones comprando compulsivamente ropa, accesorios y maquillaje baratos. La Carmen de Berger recuerda a otra Carmen, la Carmen Maura de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984). Como la protagonista de la película de Almodóvar, que se libera de la dominación de su marido matándolo con una pata de jamón, la Carmen de *Abracadabra* termina dejando a Carlos a pesar de que él le prometa llorando que las cosas nunca volverán a ser como antes.

## Conclusiones

A lo largo de estas páginas hemos visto cómo Reygadas y Berger, más allá de las muchas diferencias que caracterizan sus poéticas, coinciden en una serie de aspectos. Ambos cineastas realizan películas “autoconscientes” en las que el discurso cinematográfico ocupa un



espacio central. El primero, en la línea de las narraciones paramétricas del cine experimental, aboga por un ritmo lento y pausado y, al hacer patente la instancia discursiva, confiere un carácter metaficcional a sus películas; el segundo opta por películas más narrativas, con un ritmo más rápido, que se alinean más con los esquemas que, según Bordwell, definen las narraciones clásicas. Sin embargo, la saturación técnica así como el juego con las convenciones genéricas hacen que sus películas sean profundamente metaficcionales.

En una segunda etapa, hemos señalado que los dos autores, en virtud de su particular concepto de realismo, tienden a intervenir mucho sobre la realidad filmada, manipulándola con efectos ópticos y digitales. Ambos comparten la idea, de ascendencia surrealista, de que el cine es un arte privilegiado para mostrar la realidad, ya que en la pantalla “mundo sensible” y “mundo inconsciente” pueden llegar a tener el mismo estatuto ontológico.

Por último, hemos visto que ambos directores, herederos de la lección de Luis Buñuel, realizan obras corrosivas en las que se dedican a desmontar sin piedad los tabúes, las contradicciones y los esquemas de dominación que rigen la cultura de sus países, ofreciéndonos, cada uno a su manera, un retrato cruel, pero también muy humano, del México y de la España contemporáneos.

## Bibliografía

- BERGER, Pablo (2003): “Declaraciones sobre *Torremolinos 73*”, Extras DVD. [Transcripción mía.]
- (2011): “Declaraciones sobre *Blancanieves*”, Extras DVD. [Transcripción mía.]
- (2013): “Le muet est la forme cinématographique la plus pure qui soit”, *Challenges*, 23 de enero. <[https://www.challenges.fr/cinema/blancanieves-pablo-berger-le-muet-est-la-forme-cinematographique-la-plus-pure-qui-soit\\_545125](https://www.challenges.fr/cinema/blancanieves-pablo-berger-le-muet-est-la-forme-cinematographique-la-plus-pure-qui-soit_545125)> (consulta: 8/8/2018).
- (2017): “Declaraciones sobre *Abracadabra*”, Extras DVD. [Transcripción mía.]
- BORDWELL, David (1996): *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- CHATMAN, Seymour (1978): *Story and Discourse. Narrative Structures in Fiction and Films*. New York: Cornell University Press.

- GENETTE, Gérard (1972): *Figures 3*. Paris: Seuil.
- KYROU, Ado (1963): *Le surrealisme au cinéma*. La Flèche: Le Terrain Vague.
- REYGADAS, Carlos (2012): “Lleva surrealismo a Cannes”, *El mañana*, 25 de mayo. <<https://www.elmanana.com/lleva-surrealismo-cannes/1636222>> (consulta: 8/8/2018).
- (2014a): “Carlos Reygadas discusses life, art, and inspiration in a 45-minute interview”, *The Seventh Art*, 30 de julio. <<http://theseventhart.org/carlos-reygadas-post-tenebras-lux-discusses-life-art-inspiration-45-minute-interview-2014/>> (consulta: 8/8/2018).
- (2014b): “Carlos Reygadas habla de *Post Tenebras lux*”, *Cinencuentro*, 17 de mayo. <<https://www.cinencuentro.com/2014/03/17/carlos-reygadas-habla-de-post-tenebras-lux/>> (consulta: 8/8/2018).
- RIVINIUS, Volker (2012): “Pensar un surrealismo cinematográfico”. *El ojo y sus narrativas. Cine surrealista desde México*. Madrid/Ciudad de México: El Viso, pp. 117-126.
- SMITH, Paul Julian (2014): *Mexican Screen Fiction*. Cambridge: Polity.
- SOLÓRZANO, Fernanda (2012): “Reygadas contra la interpretación” [Entrevista a Carlos Reygadas], *Letras Libres*, 30 de noviembre. <<http://www.letraslibres.com/mexico/cinetv/reygadas-contra-la-interpretacion>> (consulta: 8/8/2018).
- SZURMUK, Mónica (2006): “Batalla en el cielo”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, enero, s/n. <<https://journals.openedition.org/nuevo-mundo/1400>> (consulta: 8/8/2018).
- TOMPKINS, Cynthia (2013): “Crime and Self-Inflicted Punishment. Carlos Reygadas’s *Batalla en el cielo*”. *Experimental Latin American Cinema. History and Aesthetics*. Austin: University of Texas Press, pp. 168-174.
- TOPOR, Roland (2010): *La cocina caníbal*. Zaragoza: Tropo.
- VIRMAUX, Alain y VIRMAUX, Odette (eds.) (1976): *Les surréalistes et le cinéma*. Paris: Seghers.

## Filmografía

- ALMODÓVAR, Pedro (1984). *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*
- BERGER, Pablo (2003). *Torremolinos 73*.
- (2012). *Blancanieves*.
- (2017). *Abracadabra*.

- BERGMAN, Ingmar (1957). *El séptimo sello*.  
— (1957). *Fresas salvajes*.  
BERTOLUCCI, Bernardo (1972). *El último tango en París*.  
BUÑUEL, Luis (1929). *El perro andaluz*.  
— (1930). *La edad de oro*.  
— (1951). *Los olvidados*.  
— (1961). *Viridiana*.  
— (1967). *Belle de jour*.  
DULAC, Germaine (1928). *La coquille et le clergyman*.  
REYGADAS, Carlos (2002). *Japón*.  
— (2005). *Batalla en el cielo*.  
— (2007). *Luz silenciosa*.  
— (2012). *Post tenebras lux*.