



Carlos Reygadas,
el cine mexicano
y la crítica:
¿una bonita historia?

Batalla en el cielo (2004) de Carlos Reygadas

> Julie Amiot

Carlos Reygadas,
le cinéma mexicain et la critique :
une belle histoire ?

Hace catorce años, en 1992, se publicaba el nº0 de la revista *Cinémas d'Amérique Latine*, con la meta declarada y loable de dar a conocer al público francés un cine regional sobradamente desconocido en nuestras latitudes. Ya en aquel primer número, un artículo se interesaba en el cine mexicano. Firmado por Paulo Antonio Paranaguá y titulado "Mexique, ressourcement et renouveau", evidenciaba la crisis que atravesaba la actividad cinematográfica en México desde los años 1960, "porque iba a contracorriente del resto de América latina". Pero aludía asimismo a las esperanzas que le inspiraba la Muestra de Guadalajara del año anterior (1991), y concluía finalmente sobre un "despegue actual" del cine mexicano, que se fundamentaba en "un diálogo fructífero con la tradición, sin olvidar por tanto la necesaria y constante renovación de la mirada."

Voici quatorze ans, en 1992, paraissait le nº0 des *Cinémas d'Amérique latine*, avec le but affiché et louable de donner à connaître au public français un cinéma régional largement ignoré sous nos latitudes. Dès ce premier numéro, un article s'intéressait déjà au cinéma mexicain. Signé par Paulo Antonio Paranaguá et intitulé "Mexique, ressourcement et renouveau", il mettait en lumière la crise que traversait l'activité cinématographique au Mexique depuis les années 1960, "évoluant à contre-courant du reste de l'Amérique latine". Mais il évoquait aussi les espoirs que lui inspirait la Muestra de Guadalajara¹ de l'année précédente (1991), pour conclure finalement à un "essor actuel" du cinéma mexicain, fondé sur "un dialogue fructueux avec la tradition, sans oublier pour autant le nécessaire et constant renouvellement du regard."

El penúltimo número de la revista, fechado de 2004, responde a este primer balance en una triste formulación, que se enuncia desde la tapa: “México. El ALENA y el ocaso del cine”. La renovación de la que hablaba Paranaguá ya no parece existir, mientras que las dos selecciones de Carlos Reygadas en la competición del Festival de Cannes – en el marco de la Quincena de los realizadores, donde obtuvo la cámara de oro con *Japón* en 2002, y en la competición oficial para la palma de oro en 2005 con *Batalla en el cielo* – parecen demostrar el actual vigor de cierto joven cine mexicano. ¿Se tratará de un caso único y resplandeciente en un mar de miseria cinematográfica? Tomemos la senda del “caso Reygadas” para intentar aclarar unas cosas al respecto...

SACAR EL CINE MEXICANO DE SU INERCIA

Huelga decir que el panorama cinematográfico en el que se inscribe Reygadas no parece muy favorable a la eclosión de jóvenes talentos independientes, ni mucho menos. Preso de “crisis estructurales” y “cíclicas” desde principios de los años 1950, parece que el cine mexicano está pasando por un inacabable desierto: Emilio García Riera inicia en su *Breve historia del cine mexicano*¹ un capítulo que dedica a los años 1941-1945 con un párrafo titulado “la edad de oro”. Pero vemos aparecer ya desde el período 1951-1955 “la búsqueda de la calidad: los temas nobles” –donde la alusión a una “búsqueda” muestra claramente que la “calidad” está completamente ausente en el cine mexicano de la época, en beneficio de un cine de géneros burdamente arreglado– luego, para 1956-1960 “la evidencia del subdesarrollo, y por fin, en 1961-1965 “crisis aguda y voces críticas”. Esta manera de subrayar la “crisis” del cine mexicano, que depende de las necesidades comerciales más dañinas en cuanto a su valor artístico, es muy antigua, y por lo visto sigue válida hoy en día, como lo subrayan las reseñas sobre el cine mexicano redactadas por Eduardo de la Vega para las ediciones de 1994 y 1995 de los *Cinemas d'Amérique latine*, en las que menciona un cine mexicano que “se mantiene en sus más bajos niveles de los últimos decenios”. El aspecto más relevante de esas dificultades del cine mexicano queda ilustrado por el hecho de que ningún artículo indaga en su actualidad en la revista entre 1995 y 2004, mientras que ocupa un sitio destacado en algunos expedientes, en particular acerca del melodrama (n°1, 1993) o de la música (n°8, 2000). O sea que el cine mexicano sólo logra despertar cierto interés cuando se trata de estudiar su “edad de oro”, mientras que la producción más reciente tiene las mayores dificultades para entusiasmar.

Resumamos a grandes rasgos las lacras que padece el cine mexicano: la renuncia paulatina pero masiva

L'avant-dernier numéro de la revue, daté de 2004, fait écho à ce premier bilan dans une triste formule, énoncée dès la couverture : “Mexique. L'ALENA et le déclin du cinéma”. Le renouveau dont faisait état Paranaguá ne semble plus à l'ordre du jour, alors même que les deux sélections de Carlos Reygadas dans la compétition du Festival de Cannes – dans le cadre de la Quinzaine des réalisateurs où il obtient la caméra d'or avec *Japón* en 2002 et en compétition officielle pour la palme d'or en 2005 avec *Batalla en el cielo* – paraissent attester la vigueur actuelle d'un certain jeune cinéma mexicain. S'agit-il de l'arbre étincelant qui cache une forêt de misère cinématographique ? Empruntons le sentier du “cas Reygadas” afin de tenter d'y voir plus clair...

SORTIR LE CINEMA MEXICAIN DE SON APATHIE

Le moins que l'on puisse dire est que le panorama cinématographique dans lequel s'inscrit Reygadas n'est pas favorable à l'éclosion de jeunes talents indépendants, loin s'en faut. Empêtré dans des “crises structurelles” et “cycliques” depuis l'aube des années 1950, le cinéma mexicain semble traverser un interminable désert : certes, Emilio García Riera commence dans son histoire du cinéma mexicain² un chapitre consacré aux années 1941 à 1945 par un paragraphe intitulé “l'âge d'or”. Mais on voit apparaître dès la période 1951-1955 “la recherche de la qualité : les thèmes nobles” – où l'allusion à une “recherche” montre bien que la “qualité” est la grande absente du cinéma mexicain de l'époque, au profit d'un cinéma de genre grossièrement ficelé – puis pour 1956-1960 “l'évidence du sous-développement”, et enfin, en 1961-1965 “crise aiguë et voix critiques”. Cette mise en avant de la “crise” du cinéma mexicain, tributaire des impératifs commerciaux les plus nocifs en termes artistiques remonte à loin, et elle est manifestement encore de mise de nos jours, comme le soulignent les comptes rendus sur le cinéma mexicain rédigés par Eduardo de la Vega pour les livraisons de 1994 et 1995 des *Cinemas d'Amérique latine*, où il fait état d'un cinéma mexicain qui “se maintient au niveau le plus bas des dernières décennies”. L'aspect le plus significatif de ces difficultés du cinéma mexicain semble d'ailleurs illustré par le fait qu'aucun article n'est consacré à son actualité dans la revue entre 1995 et 2004, alors qu'il occupe une place importante dans certains dossiers, en particulier sur le mélodrame (n°1, 1993) ou sur la musique (n°8, 2000). Autrement dit, on ne parvient à s'intéresser au cinéma mexicain que lorsqu'il s'agit d'évoquer son fameux “âge d'or”, tandis que la production plus récente peine à susciter l'enthousiasme.

Résumons à grands traits les défauts dont pâtit le cinéma mexicain : un désengagement graduel mais

del Estado a toda forma de compromiso en la actividad cinematográfica, junto con la entrada en vigor del Tratado de Libre Cambio (TLC) entre México, Estados Unidos y Canadá a mediados de los años 1990 parecen haber acabado con la creatividad cinematográfica en México. Con muchos estorbos para encontrar fuentes de financiación excepto para productos carentes de envergadura estética y destinados a un consumo televisivo rápido, aplastados por la competición de las películas estadounidenses, los cineastas mexicanos tienen que enfrentar las peores dificultades para llevar a cabo proyectos que salgan de los caminos trillados del cine comercial².

Sin embargo, la fulgurante aparición de Carlos Reygadas en el siniestro paisaje del cine mexicano probablemente no se puede entender sino en relación con esta dificultad extrema en la que se encuentran los jóvenes cineastas mexicanos para debutar en la carrera. Así, con motivo del muy esperado estreno de *Batalla en el cielo* este año, dos artículos³ insistieron en este elemento: el primero, publicado en el diario *Le Monde* con fecha del 12 de mayo de 2005, coloca las películas de Reygadas al lado de las “pocas perlas [que] sin embargo salvan la producción nacional de la oscuridad más completa”. Las “perlas” en cuestión son *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000) y *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001). Tras recordar que *Japón*, la ópera prima de Reygadas fue autofinanciada gracias a “préstamos familiares”, subraya la pobreza de las ayudas brindadas al sector cinematográfico en México, que explica la huida de los talentos al extranjero. Asimismo, en *Libération*, ponen de relieve el hecho de que “la producción de la película no se benefició de la ayuda del Instituto mexicano de la cinematografía”, cuya “estructura se encontraría carcomida” por la corrupción. (Casi) solo contra todos, Carlos Reygadas ha conseguido sin embargo la proeza de imponerse en tan sólo tres años como el representante ineludible del cine mexicano: una posición que no resulta forzosamente cómoda, y no deja de ser paradójica.

JAPÓN O EL NACIMIENTO DE UN AUTOR

Si el cine mexicano se singularizaba por su ausencia hasta una época muy reciente, el surgimiento triunfal de Carlos Reygadas en el universo cinematográfico parece haberle devuelto el protagonismo. El entusiasmo mediático que provocó la selección de *Japón*, su primer largometraje, en Cannes –así como en numerosos festivales internacionales⁴– fue sencillamente espectacular. Una lectura de los artículos que celebraron la selección de la película en Cannes en la primavera de 2002, y luego su estreno en las pantallas francesas en enero de 2003, muestra una crítica francesa unánime para ver en Reygadas el nuevo prodigio del cine mexicano. Así, *Le*

massif de l'État conjugué avec l'entrée en vigueur de l'Accord de Libre-Échange Nord-Américain signé entre le Mexique, les États-Unis et le Canada (ALENA, en français, équivalent du TLC en espagnol) depuis le milieu des années 1990 semble avoir sonné le glas de la créativité cinématographique au Mexique. Peinant à trouver des sources de financement sauf pour des produits sans envergure esthétique et destinées à une consommation télévisuelle rapide, laminés par la concurrence des films états-uniens, les cinéastes mexicains se trouvent aux prises avec les pires difficultés pour mener à bien des projets sortant des sentiers battus du cinéma commercial³.

Or, l'apparition fulgurante de Carlos Reygadas dans le paysage désolé du cinéma mexicain ne peut sans doute se comprendre qu'en relation avec cette difficulté extrême où se trouvent les jeunes cinéastes mexicains pour débiter dans le métier. Ainsi, à l'occasion – très attendue – de la sortie de *Batalla en el cielo* cette année, deux articles⁴ ont mis en avant cet élément : le premier, publié dans *Le Monde* daté du 12 mai 2005, range les films de Reygadas aux côtés des “quelques perles [qui] sauvent pourtant la production nationale de la grisaille la plus complète”. Les “perles” en question sont *Amours chiennes* (Alejandro González Iñárritu, 2000) et *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001). Rappelant que *Japón*, le premier film de Reygadas a été autofinancé grâce à des “prêts familiaux”, il souligne l'indigence des aides apportées au secteur cinématographique au Mexique, qui explique la fuite des talents vers l'étranger. De la même façon, dans *Libération*, on met en avant le fait que “la production du film n'a pas bénéficié de l'aide de l'Institut mexicain de la cinématographie”, dont “la structure serait gangrenée” par la corruption. (Presque) seul contre tous, Carlos Reygadas a pourtant réussi le tour de force de s'imposer en trois ans comme le représentant incontournable du cinéma mexicain : une position pas forcément confortable, et qui ne va pas sans un certain nombre de paradoxes.

JAPÓN OU LA NAISSANCE D'UN AUTEUR

Si le cinéma mexicain brillait par son absence jusqu'à une époque très récente, le surgissement fracassant de Carlos Reygadas dans l'univers cinématographique semble l'avoir remis au premier plan. L'emballage médiatique suscité par la sélection de *Japón*, son premier long métrage, à Cannes – ainsi que dans de nombreux autres festivals internationaux⁵ – a été tout simplement spectaculaire. Une lecture des articles ayant salué la sélection du film à Cannes au printemps 2002, puis sa sortie sur les écrans français en janvier 2003, montre une critique française unanime pour voir en Reygadas le nouveau prodige du cinéma mexicain. Ainsi, *Le Monde* salue “un



Tournage de *Batalla en el cielo* (2005)

Monde señala “un primer largometraje apabullante de belleza y lirismo”; *Le Nouvel Observateur*, por su parte, lo califica de “enorme objeto cinematográfico”; en *Télérama*, se maravillan ante lo que transmite la película, es decir “un mensaje lleno de audacia: el cine sigue siendo una cuestión de belleza.” Un coro de alabanzas sin reserva, en el que los elementos valorados por la crítica visiblemente tienen que ver con el “sentido estético” que se manifiesta en la película. Primera paradoja.

Esos elogios, en su unanimidad casi perfecta, señalan una primera dificultad para acercarse a la película: la valoración de criterios estéticos muy vagos, y por definición formales, que permiten ahorrarse una reflexión auténtica sobre el contenido de la película, y sobre todo de pensarla en su globalidad. Imágenes “que dejan sin respiración”, llenas de un “lirismo” desenfrenado, parecen bastar para probar que estamos en presencia de un cineasta cuya “ambición” es descomunal. Pero, si lo consideramos más de cerca, ¿qué fue lo que sedujo en la película? Su capacidad para construirse como una referencia a otros cineastas (la alusión a Tarkovski, al que Reygadas se refirió en entrevistas, vuelve varias veces), junto con su creador “autodidacta”. De ahí a percibir en esto una forma perversa de paternalismo por parte de la crítica, sólo hay que dar un paso. Segunda paradoja.

Japón y su director son frecuentemente –y con complacencia– presentados como *la* revelación del Festival de Cannes, en su edición de 2002. Sin embargo, Patrice Blouin subraya con mucha razón en los *Cahiers du Cinéma* que, al lado de las “verdaderas” revelaciones “hay las demás, las que amablemente le premascaron a

primer long métrage sidérant de beauté et de lyrisme” ; *Le Nouvel Observateur*, pour sa part, le qualifie d’“énorme objet de cinéma” ; dans *Télérama*, on s’esbaudit sur ce que transmet le film, c’est-à-dire “un message plein d’audace : le cinéma, c’est encore une affaire de beauté.” Un concert de louanges sans réserves, où les éléments les plus appréciés par la critique ont manifestement relevé du “sens esthétique” à l’œuvre dans le film. Premier paradoxe.

Ces éloges, dans leur unanimité presque parfaite, pointent une première difficulté pour approcher le film : la mise en avant de critères esthétiques pour le moins vagues, et par définition formels, qui permettent de faire l’économie d’une réflexion authentique sur le contenu du film, et surtout de le penser dans sa globalité. Des images “à couper le souffle”, empreintes d’un “lyrisme” échevelé, semblent suffire à faire la preuve que l’on est bien face à un cinéaste dont l’“ambition” est immense. Mais à y regarder de plus près, qu’est-ce qui a séduit dans ce film ? Sa capacité à se construire comme une référence à d’autres cinéastes (l’allusion à Tarkovski, que Reygadas a mentionné en interview revient à plusieurs reprises), alliée à son créateur “autodidacta”. De là à y percevoir une forme retorse de paternalisme de la part de la critique, il n’y a bien sûr qu’un pas. Second paradoxe.

Japón et son réalisateur sont fréquemment – complaisamment – présentés comme *la* révélation du Festival de Cannes, édition 2002. Pourtant, Patrice Blouin souligne à juste titre dans les *Cahiers du Cinéma* qu’à côté des “vraies” révélations, “il y a les autres, cel-



Japón (2002)

uno para facilitarle la lectura de un programa demasiado cargado con nombres desconocidos [...]. *Japón*, de Carlos Reygadas, forma parte de esta segunda categoría, que no resulta necesariamente envidiable⁵.” Primera constatación en forma de confesión por parte de un profesional, que pone en tela de juicio la hermosa y espontánea unanimidad de la que la película parecía ser el objeto. Por otra parte, algunas disonancias surgen, en *Le Canard enchaîné*, que considera la película como “a veces rebuscada y repetitiva”, sin dejar de reconocer que “huele a tierra, sudor y tequila”. El último término parece ser una manera por lo menos ligera – que sin duda se puede explicar por el tono satírico del periódico – de tomar en cuenta el origen nacional del cineasta, muy lejos de su propósito citado en *Aden*, donde menciona la luz particularmente trabajada para la película, “una luz oblicua [...] para dejar de situarse en un México forzosamente cálido y folclórico, en beneficio de una región más abstracta y universal.” Esta capacidad para extraerse de una referencia demasiado explícita, para navegar en las nobles aguas del arte cinematográfico resulta ser pues el punto fuerte... y el punto débil del cineasta, como lo indica sin atemorizarse ante la contradicción la crítica publicada en *Le Point*: “¿Se merecía ‘Japón’ el coro de alabanzas históricas que recibió en el último Festival de Cannes? Podemos dudarlo, porque Reygadas tiende a exagerar, y sus referencias son a veces mal digeridas: una primera película prometedora pero desigual, y que padece errores de juventud.” Por lo visto, a Reygadas lo esperaban en la esquina...

les qu’on a gentiment pré mâchées pour vous afin de vous faciliter la lecture d’un programme trop chargé en noms inconnus [...]. *Japón*, de Carlos Reygadas, fait partie de cette deuxième catégorie, pas forcément enviable⁶.” Première concession en forme d’aveu d’un professionnel, qui jette le doute sur la belle et spontanée unanimité dont le film semblait faire l’objet. Par ailleurs, certaines discordances se font jour, dans *Le Canard Enchaîné*, qui considère le film comme “parfois maniéré et répétitif”, tout en reconnaissant qu’il “sent bon la terre, la sueur et la tequila”. Le dernier terme apparaît comme une façon pour le moins désinvolte – à mettre au compte sans doute de la tonalité satirique de l’hebdomadaire – de prendre en compte l’origine nationale du cinéaste, aux antipodes finalement de son propos, cité dans *Aden*, où il fait état de la lumière particulière travaillée pour le film, “une lumière oblique [...] pour ne plus être dans un Mexique forcément chaud et folklorique mais dans une région plus abstraite et universelle.” Cette capacité à s’extraire d’un référent trop explicite, pour frayer dans les nobles eaux de l’art cinématographique s’avère donc à la fois le point fort... et le point faible du cinéaste, comme l’indique sans reculer devant la contradiction la critique parue dans *Le Point*: “‘Japón’ méritait-il le concert de louanges hystériques qu’il reçut au dernier Festival de Cannes ? On peut en douter, car Reygadas tend à en faire trop, et ses références sont parfois mal digérées : un premier film prometteur mais inégal, et qui pâtit d’erreurs de jeunesse.” Manifestement, on attend Reygadas au tournant...

BATALLA EN EL CIELO O LA HORA DE LOS AJUSTES DE CUENTAS

La bella unanimidad que se había manifestado en torno a la aparición de *Japón* en las pantallas, como cualquier luna de miel demasiado idílica, fue poco duradera. Si la comparamos con la manera como fue recibido el segundo largometraje de Reygadas, *Batalla en el cielo* en el momento de su estreno en Francia en 2005, después de una presentación menos estruendosa en Cannes el mismo año, constatamos que el tono del que se valen los críticos es radicalmente distinto del que adoptaron tres años antes. Así, para *Le Canard Enchaîné*, la película queda rápidamente catalogada entre las que “podemos no ver”, mientras que *Le Figaro* la coloca al lado de las imágenes que cabe, si se puede, “olvidar”. De manera general, las restricciones son más sensibles, y *Les Inrockuptibles* hasta llegan a publicar en sus columnas las dos opiniones contradictorias e irreconciliables que se enfrentan dentro de la redacción. Los argumentos que encontramos en contra de la película son los mismos que, para *Japón*, habían sido considerados como una de sus mayores

BATALLA EN EL CIELO OU L'HEURE DU REGLEMENT DE COMPTES

La belle unanimité qui s'était fait jour autour de l'apparition de *Japón* sur les écrans, comme toute lune de miel un peu trop idyllique, a connu une durée limitée. Si on la compare avec le traitement dont a fait l'objet le deuxième long métrage de Reygadas *Batalla en el cielo* à sa sortie en France en 2005, après une présentation moins tonitruante à Cannes la même année, on constate que le ton dont usent les critiques à son égard est radicalement différent de celui adopté trois ans plus tôt. Ainsi, pour *Le Canard Enchaîné*, ce film est rapidement rangé dans la catégorie de ceux “qu'on peut ne pas voir”, tandis que *Le Figaro* le place aux côtés des images qu'il faut, dans la mesure du possible, “oublier”. D'une manière générale, les réserves sont plus sensibles, *Les Inrockuptibles* allant jusqu'à publier dans leurs colonnes les deux avis contradictoires et irréductibles qui s'affrontent au sein de la rédaction. Les arguments avancés à l'encontre du film tiennent à ce qui, pour *Japón*, avait été considéré comme l'une de ses qualités majeures : la portée esthétique du cinéma de Reygadas, nourrie par

Berta Ruiz dans *Batalla en el cielo* (2005)



Marcos Hernández (Marcos) dans *Batalla en el cielo* (2005)

calidades: el alcance estético del cine de Reygadas, nutrido con referencias exigentes a nivel cinematográfico. Pero esta vez, estos elementos son mencionados en contra de la película, como en *Le Point* que, tras haber presentado a Reygadas como un “cineasta brasileño”, lo que es significativo de la indiferenciación en la que está sumido el cine latinoamericano, precisa que “compone las escenas con una severidad muy a lo Bresson”, lo que no le impide para nada al periodista concluir que “la película a menudo se parece al esbozo teórico de lo que pudo haber sido”. La referencia autorizada a un cineasta de renombre sólo sirve para poner de manifiesto, en el cine de Reygadas, una asimilación imperfecta, señal de una falta de madurez. Pero también podemos interrogarnos acerca de la validez de los criterios de los que se vale este artículo: además de la ignorancia de la realidad cinematográfica latinoamericana, y sobre todo de su diversidad (tan evidente que no hace falta volver sobre el tema), nos podemos interrogar sobre la voluntad de sentar una filiación estética con un “autor” del cine francés, que por cierto reivindicó Reygadas, pero en el terreno muy preciso de su manera de dirigir a los actores. Pero Reygadas lo hacía empezando por tomar sus distan-

des références exigeantes sur le plan cinématographique. Mais cette fois, ces éléments sont présentés à charge, comme dans *Le Point*, qui, après avoir présenté Reygadas comme un “cinéaste brésilien”, ce qui en dit long sur l’indifférenciation dans laquelle baigne le cinéma latino-américain, précise qu’il “compose les scènes avec une sévérité toute bressonienne”, ce qui n’empêche nullement le journaliste de conclure que “le film ressemble souvent à une ébauche théorique de ce qu’il aurait pu être”. La référence autorisée à un cinéaste de renom ne sert en fait qu’à mettre en valeur, chez Reygadas, une assimilation imparfaite, signe d’un certain manque de maturité. Mais on peut tout aussi bien s’interroger sur la validité des critères mis en avant par cet article : outre la méconnaissance de la réalité cinématographique latino-américaine, et surtout de sa diversité (si évidente qu’il n’est pas nécessaire d’y revenir), on peut s’interroger sur la volonté de mettre en avant une filiation esthétique avec un “auteur” du cinéma

français, que Reygadas a certes revendiquée, mais sur le terrain bien précis de sa façon de diriger ses acteurs. Sauf que Reygadas commençait par prendre ses distances avec ladite référence, comme il le signale dans une interview accordée au *Monde* : “C’est la même méthode que Bresson, je ne l’ai pas inventée. De toute façon Bresson s’inspirait de l’effet Koulechov [...]. La différence avec Bresson est que [...] les personnages [de ses] derniers films sont abstraits [...], alors que je laisse mes acteurs exprimer leur personnalité.”

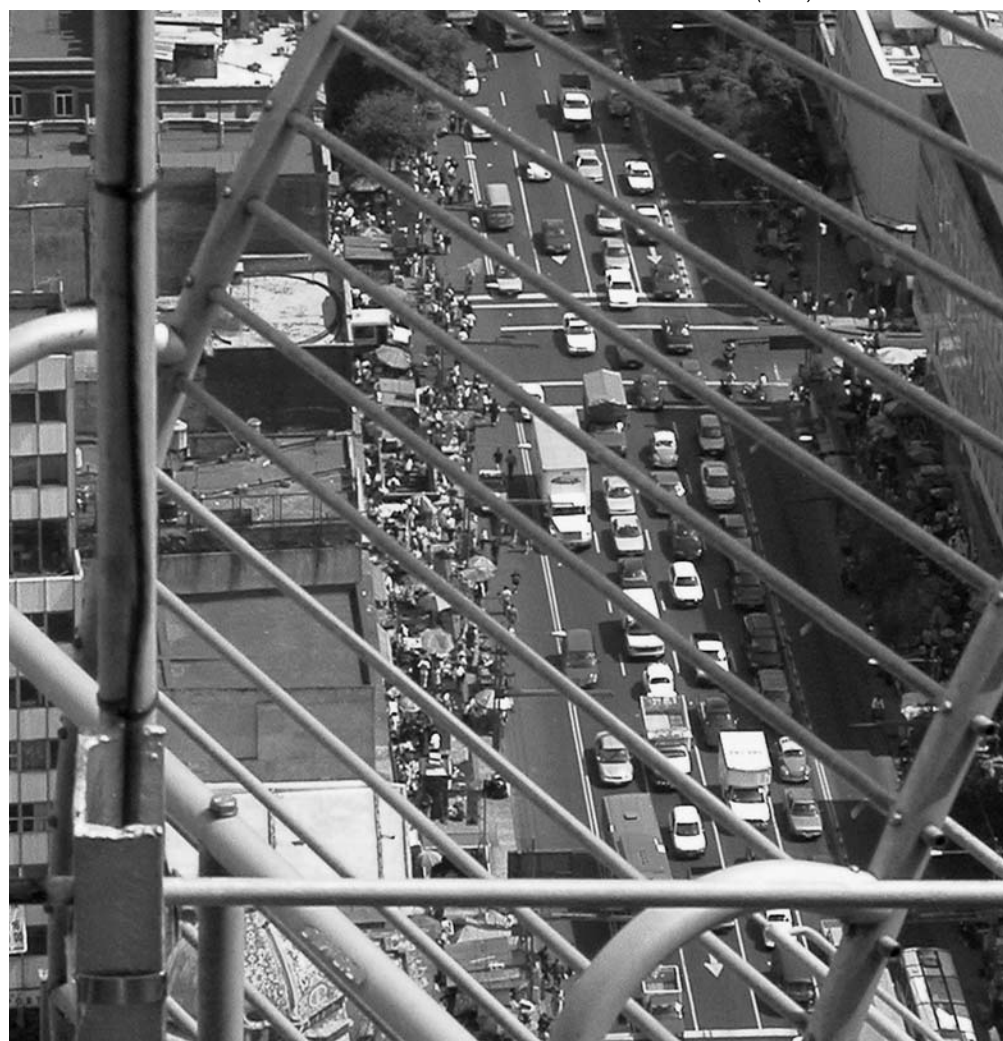
Au petit jeu des références, *Les Echos* mettent en avant le fait que “Reygadas n’est pas Buñuel”, à cause d’une “complaisante fascination pour la laideur et le sordide que l’on ne se sent pas obligé de partager.” Mais au contraire, ne peut-on pas voir dans les relations qu’entretient le jeune cinéaste mexicain avec la critique, de part et d’autre de l’Atlantique, un remake de celles qu’a connues son prédécesseur, Aragonais mais mexicain d’adoption, pour *Los Olvidados*, film dont le moins qu’on puisse dire est qui n’épargne nullement à son spectateur une vision particulièrement “sordide” de la réalité mexicaine ? Il suffit pour s’en convaincre de se rappeler l’accueil fait au film de Buñuel lors de sa sortie au Mexique en 1950 : “Sorti assez lamentablement à

cias con dicha referencia, como lo indica en una entrevista en *Le Monde*: “Es el mismo método que Bresson, no lo he inventado. De todas formas Bresson se inspiraba del efecto Kulechov [...]. La diferencia con Bresson es que [...] los personajes [de sus] últimas películas son abstractos [...], mientras que yo dejo que mis actores expresen su personalidad.”

En el pequeño juego de las referencias, *Les Échos* subrayan el hecho de que “Reygadas no es Buñuel”, debido a una “complaciente fascinación por la fealdad y la sordidez que no tenemos por qué compartir.” Pero al contrario, ¿no se podría ver en las relaciones que mantiene el joven cineasta mexicano con la crítica, de los dos lados del Atlántico, una nueva versión de las que conoció su predecesor, Aragonés pero mexicano de adopción, con *Los Olvidados*, película que no le ahorra a su espectador una visión particularmente “sórdida” de la realidad mexicana, ni mucho menos? Basta para convencerse de ello recordar la acogida hecha a la película de Buñuel en el momento de su estreno en México, en 1950: “la película se estrenó de manera bastante lamentable en México, permaneció cuatro días en cartelera y provocó inmediatamente violentas reacciones”⁶. Estas reacciones son explicadas por cierto nacionalismo mexicano, poco dispuesto a tolerar la representación del país que proponía la película. Sin embargo, la acogida de la película en Europa acabó por darle cierta legitimidad, en particular gracias al Festival de Cannes: “Todo cambió después del Festival de Cannes [...]. La película conoció un gran éxito, se granjeó estupendas críticas y el Premio de la puesta en escena [...]. Después del éxito europeo, me encontré absuelto del lado mexicano. Cesaron los insultos, y la película se volvió a estrenar en una buena sala de México, donde permaneció dos meses.” Recordar este episodio no es solamente anecdótico aquí: ¿cómo no relacionarlo con la trayectoria de *Japón*, tal y como la describe Isabelle Regnier en un artículo de *Le Monde*, publicado el 17 de mayo de 2005, con motivo de la selección de *Batalla en el cielo* en Cannes? Escribe: “En el momento de su presentación en Cannes

México, le film resta quatre jours à l’affiche et suscita immédiatement des réactions violentes⁷.” Ces réactions sont mises sur le compte d’un certain nationalisme mexicain, peu enclin à tolérer la représentation du pays proposée dans le film. Or, l’accueil réservé au film en Europe finira par lui donner une forme de légitimité, en particulier grâce au Festival de Cannes : “Tout changea après le Festival de Cannes [...]. Le film connut un grand succès, obtint des critiques mirobolantes et le Prix de la Mise en scène [...]. Après le succès européen, je me trouvais absous du côté mexicain. Les insultes cessèrent et le film ressortit dans une bonne salle de Mexico, où il resta deux mois.” Le fait de rappeler cet épisode n’est pas ici anecdotique : comment ne pas le rapprocher de la trajectoire de *Japón*, comme la décrit Isabelle Regnier dans un article du *Monde* publié le 17 mai 2005, à l’occasion de la sélection de *Batalla en el cielo* à Cannes ? Elle écrit en effet : “Lors de sa présentation à Cannes [...], *Japón* [...] fut encensé par la presse française et internationale autant qu’il avait été démolí par celle de son pays [...]. Après avoir remporté la Caméra d’or, le film a été acclamé par la critique au

Batalla en el cielo (2005)





Tournage de
Batalla en el cielo
(2005)

[...], *Japón* [...] fue tan lisonjeado por la prensa francesa e internacional como había sido despellejado por la de su país [...]. Después de haber ganado la Cámara de oro, la película fue aplaudida por la crítica en el momento de su estreno, en México, en abril de 2003." El paralelo con el destino de *los Olvidados* unos cincuenta años antes es revelador.

LAS VÍAS DEL CINE MEXICANO...

¿Qué es lo que nos enseña al fin y al cabo esta comparación? Sin duda que, en sus películas en las que lo estético es tan importante, Reygadas no deja de producir un discurso sobre la realidad mexicana, mucho más polémico de lo que la crítica deja traslucirse, con pocas excepciones. Si *Japón* fue alabado por sus calidades visuales, gracias a las que la película linda con la abstracción, no pasa lo mismo con *Batalla en el cielo*, que probablemente desconcertó por esta misma razón. La percepción de esta realidad mexicana que trabaja la película fue atinadamente expuesta por Jacques Mandelbaum, que titula su artículo, en *Le Monde* fechado del 17 de mayo de 2005 "México de sangre, sexo, sacrificio humano", donde vislumbramos de antemano la referencia a tradiciones culturales específicas y ancestrales, que se remontan al período precolombino, para dar constancia de lo que la película enseña. Así, Mandelbaum escribe, a propósito de la presentación de la película en Cannes: "La película que celebra el festival no es la de los sombreros o de la bahía de Acapulco. Es el México inmemorial de la crueldad y de la sangre, de la celebración del sexo y del sacrificio de la carne humana, de la colusión carnavalesca entre la vida y la muerte." Un análisis que repro-

momento de sa sortie, au Mexique, en avril 2003." Le parallèle avec le destin qu'a connu *Los Olvidados* une cinquantaine d'années plus tôt est saisissant.

LES VOIES DU CINÉMA MEXICAIN...

Que nous apprend finalement une telle comparaison ? Sans doute que, dans ses films où l'aspect esthétique occupe une place centrale, Reygadas tient un certain discours sur la réalité mexicaine, bien plus polémique que ce que la critique laisse transparaître, à de rares exceptions près. Si *Japón* a été loué pour ses qualités visuelles, grâce auxquelles le film confine à l'abstraction, il n'en va pas de même avec *Batalla en el cielo*, qui a sans doute davantage dérouté pour cette raison même. La perception de cette réalité mexicaine qui travaille le film a été justement exposée par Jacques Mandelbaum, qui intitule son article, dans *Le Monde* du 17 mai 2005 "Le Mexique du sang, du sexe, du sacrifice humain", où l'on aperçoit d'emblée la référence à des traditions culturelles spécifiques et ancestrales, remontant à l'époque précolombienne, pour rendre compte de ce que le film donne à voir. Mandelbaum écrit ainsi, au sujet de la présentation du film à Cannes : "le film que célèbre le festival n'est pas celui des sombreros et de la baie d'Acapulco. C'est le Mexique immémorial de la cruauté et du sang, de la célébration du sexe et du sacrifice de la chair humaine, de la collusion carnavalesque entre la vie et la mort." Une analyse qui fait écho aux termes du débat au Mexique même, puisque Jean-Baptiste Thoret rapporte dans un article intitulé à juste titre "Reygadas, trouble-fête en son pays" (*Libération*, du 26 octobre 2005), les échanges qui ont eu lieu à Mexico entre Reygadas et des étudiants de

Anapola Mushkadiz (Ana) en *Batalla en el cielo* (2005)

duce los términos del debate en México, puesto que Jean-Baptiste Thoret relata en un artículo justamente titulado “Reygadas, aguafiestas en su propio país” (*Libération*, del 26 de octubre de 2005), los intercambios que tuvieron lugar en México entre Reygadas y estudiantes de cine acerca del “valor documental de la película y su capacidad para captar la realidad social de México.” Y en el mismo artículo, podemos leer las palabras de Carlos Monsiváis, un intelectual mexicano que se dedica entre otras cosas al cine de su país, y para el que “la película muestra muy bien la degeneración de la vida social en México, su lado irrespirable.” Este punto de vista se sitúa exactamente en el sentido que da Reygadas a las dos escenas más polémicas de la película, dos escenas de felación, una al principio y otra al final, entre los dos personajes principales. El cineasta declaró a *Charlie Hebdo* con fecha del 26 de octubre de 2005 que “para los Mexicanos, el escándalo de las dos escenas de felación estriba menos en el hecho de enseñar sexo en la pantalla que en el acoplamiento entre dos personas de distintas clases sociales.”





Batalla en el cielo (2005)

Difícil de clasificar de manera categórica y definitiva, el cine de Reygadas da en suma un nuevo cariz al joven cine mexicano, enfrentando todas las dificultades que implica, incluso con riesgo de quedar al margen del sistema de producción y de difusión. Al lado de los que reivindican una confrontación directa con la realidad, Reygadas elabora una manera de filmar México que Pascal Mérigeau inteligentemente calificó de “naturalismo poético”, en *Le Nouvel Observateur* con fecha del 12 de mayo de 2005. Un cine que intenta proponer una síntesis entre aspiraciones estéticas que afectan todos los niveles de sus películas –imagen, sonido, elección de los lugares y actores...–, y la voluntad de enmarcarse claramente en lo que es, desde los años 1960 por lo menos, la identidad del cine latinoamericano: la exigencia formal al servicio de un compromiso claro con la realidad, al mismo tiempo anclada en un espacio y un tiempo precisos, y lo bastante amplios como para que el hombre entero quepa en las películas. Una posición ética fuerte, que debería evitarle el ser entendido sólo por los que conocen México, con tal de que encuentre a un público y una crítica abiertos, que no intentan por todos los medios mirar las películas a través del objetivo deformante de sus propios esquemas. En este sentido, sí parece que contribuye en que el cine mexicano deje de situarse a “contracorriente” de las experiencias que se llevan a cabo en otros lugares del continente.

NOTAS

1. Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997*, México, Mapa, 1998, 466 páginas.
2. No volveré aquí en detalle sobre los diferentes artículos que se publicaron en números anteriores de los *Cinemas d'Amérique latine*, a los que el lector puede acudir para más amplia información sobre el tema.
3. Excepto los artículos sacados de la revista *Cinemas d'Amérique latine*, los extractos a los que me refiero están en las recopilaciones de

cinéma sur “la valeur documentaire du film et sa capacité à saisir la réalité sociale du Mexique.” Et dans le même article, on peut lire des propos de Carlos Monsiváis, un intellectuel mexicain qui s'intéresse entre autres choses au cinéma de son pays, pour qui “le film montre bien la dégénérescence de la vie sociale au Mexique, son côté irrespirable.” Un point de vue qui va complètement dans le sens que donne Reygadas aux deux scènes les plus polémiques du film, deux scènes de fellation, une au début et une à la fin, entre les deux personnages principaux. Le cinéaste a déclaré à *Charlie Hebdo* du 26 octobre 2005 que “pour les Mexicains, le scandale des deux scènes de fellation du film réside moins dans le fait de montrer du sexe à l'écran que l'accouplement entre deux personnes de classes sociales différentes.”

Difficile à classer de façon catégorique et définitive, le cinéma de Reygadas donne en somme une nouvelle facette au jeune cinéma mexicain, faisant face à toutes les difficultés que cela implique, et quitte à occuper une position marginale dans le système de production et de diffusion. Aux côtés de ceux qui prônent une confrontation directe avec la réalité, il met au point une façon de filmer le Mexique que Pascal Mérigeau a intelligemment qualifiée de “naturalisme poétique”, dans *Le Nouvel Observateur* du 12 mai 2005. Un cinéma qui tente de proposer une synthèse entre des aspirations esthétiques qui affectent tous les niveaux de ses films – image, bande-son, choix des décors et des acteurs... – et la volonté de s'inscrire très clairement dans ce qui fait, depuis les années 1960 au moins, l'identité du cinéma latino-américain : l'exigence formelle au service d'une prise de position tranchée sur la réalité, à la fois ancrée dans un espace et un temps précis, et suffisamment ample pour que l'homme tout entier y trouve sa place. Une position éthique forte, qui devrait lui évi-

artículos de prensa sobre *Japón* y *Batalla en el cielo* de los archivos de la Biblioteca del Film (BIFI) en París. No daré aquí sus referencias bibliográficas exactas ya que el lector las puede encontrar fácilmente a partir del sitio de la biblioteca: <http://www.bifi.fr>, con una búsqueda a partir de los títulos de las películas.

4. El Currículo que me proporcionó su asistente de producción Fiorella Moretti menciona una lista impresionante de nominaciones: "Premio de la edad de oro (Bruselas, 2002), Premio Cinédecouvertes (Bruselas, 2002), New Director's Award (Edimburgo, 2002), FIPRESCI, Mejor película latinoamericana (Rio de Janeiro, 2002), Radio-Canada Screenplay Award (Montreal, 2002), Premio del público (Estocolmo, 2002), Mejor director (Salónica, 2002), Mejor película (Bratislava, 2002), Premio del jurado ecuménico (Bratislava, 2002), Mejor ópera prima (La Habana, 2002), Mejor película (Cuenca, Salvador, 2002), Premio de la crítica brasileña (Sao Paolo, 2003), SIGNIS de la Iglesia católica de Italia (Alba, Italia, 2003), Mejor producción (Alba, Italia, 2003), Premio Aurora (Tromsø, Noruega, 2003), Mejor dirección artística (Guadalajara, México, 2003), Mejor guión (Guadalajara, México, 2003), Mejor actor (Buenos Aires, 2003), Mejor ópera prima (Ariel, México, 2004), Mejor guión (Ariel, México, 2004)".
5. Patrice Blouin, "Découverte. Carlos Reygadas", *Cahiers du Cinéma*, París, n°569, juin 2002.
6. Luis Buñuel, *Mon Dernier Soupir*, París, Robert Laffont, 1982, p. 247. La traducción es mía.

JULIE AMIOT-GUILLOUET catedrática en la Universidad Lyon 2. Ex alumna de la escuela normal superior de Fontenay-Saint-Cloud, profesora de español y doctora de la Universidad Lyon 2 tras haber defendido en diciembre de 2003 una tesis dirigida por Jean-Claude Seguin, sobre el melodrama cinematográfico en México y en Cuba. Autora de varios artículos sobre artes visuales (cine, fotografía, pintura) en América latina.

RESUMEN El cine mexicano parece estancado en una crisis sin salida desde hace varios decenios. En esta perspectiva, la aparición de Carlos Reygadas, un joven cineasta que ha sido capaz de imponerse en tan sólo tres años como una de las mayores referencias actuales con *Japón* y *Batalla en el cielo*, plantea una serie de problemas, sobre todo en cuanto a la acogida de sus películas por la crítica, que valora sobremedida su estética. Sin embargo, este director también se sitúa en una posición crítica frente a la realidad de su país, que permite hacer de él un buen representante de la nueva generación de cineastas mexicanos que está surgiendo.

PALABRAS-CLAVES Carlos Reygadas – cine mexicano – historia – crítica – realidad.

Japón (2002)



ter de n'être compris que par ceux qui connaissent le Mexique, pour peu qu'il ait affaire à un public et à une critique ouverts d'esprit, qui ne cherchent pas à tout prix à regarder les films à travers l'objectif déformant de leurs propres schémas. En ce sens, il semble bien contribuer à faire en sorte que le cinéma mexicain cesse de se situer à "contre-courant" des expériences menées ailleurs sur le continent.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (MEXIQUE) PAR L'AUTEUR

NOTES

1. Un festival de cinéma qui se tient tous les ans dans cette ville du Mexique, au mois de mars.
2. Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997*, Mexico, Mapa, 1998, 466 p.
3. Je ne reprendrai pas ici en détail les différents articles parus à ce sujet dans les précédents numéros des *Cinemas d'Amérique latine*, auxquels je renvoie le lecteur.
4. Hormis ceux tirés de la revue *Cinemas d'Amérique latine*, les extraits auxquels je me réfère sont contenus dans les dossiers de presse de *Japón* et *Batalla en el cielo* archivés par la Bibliothèque du Film (BIFI) à Paris. Je n'en reproduirai donc pas les références bibliographiques exactes à chaque fois, celles-ci pouvant être facilement retrouvées à partir du site de la bibliothèque : <http://www.bifi.fr>, grâce à une recherche à partir des titres des films.
5. Le Curriculum Vitae que m'a fourni son assistante de production Fiorella Moretti fait état d'une liste impressionnante de nominations : "Prix de l'âge d'or (Bruxelles, 2002), Prix Cinédecouvertes (Bruxelles, 2002), New Director's Award (Edimbourg, 2002), FIPRESCI, Meilleur film latino-américain (Rio de Janeiro, 2002), Radio-Canada Screenplay Award (Montreal, 2002), Prix du public (Stockholm, 2002), Meilleur réalisateur (Salonique, 2002), Meilleur film (Bratislava, 2002), Prix du jury œcuménique (Bratislava, 2002), Meilleure première œuvre (La Havane, 2002), Meilleur film (Cuenca, Salvador, 2002), Prix de la critique brésilienne (Sao Paolo, 2003), SIGNIS de l'Église catholique d'Italie (Albe, Italie, 2003), Meilleure production (Albe, Italie, 2003), Prix Aurora (Tromsø, Norvège, 2003), Meilleure direction artistique (Guadalajara, Mexique, 2003), Meilleur scénario (Guadalajara, Mexique, 2003), Meilleur acteur (Buenos Aires, 2003), Meilleure première œuvre (Ariel, Mexique, 2004), Meilleur scénario (Ariel, Mexique, 2004)".
6. Patrice Blouin, "Découverte. Carlos Reygadas", *Cahiers du Cinéma*, París, n° 569, juin 2002.
7. Luis Buñuel, *Mon Dernier Soupir*, París, Robert Laffont, 1982, p. 247.

JULIE AMIOT-GUILLOUET

Maître de conférences à l'Université Lyon 2. Ancienne élève de l'école normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, agrégée d'espagnol et docteur de l'Université Lyon II après soutenance en décembre 2003 d'une thèse dirigée par Jean-Claude Seguin sur le mélodrame cinématographique au Mexique et à Cuba. Auteur de plusieurs articles sur les arts visuels (cinéma, photographie, peinture) en Amérique latine.

RÉSUMÉ Le cinéma mexicain semble stagner dans une crise profonde depuis plusieurs décennies. Dans cette perspective, l'apparition de Carlos Reygadas, un jeune cinéaste qui a été capable de s'imposer en seulement trois ans comme une des plus importantes références actuelles avec *Japón* et *Batalla en el cielo*, pose une série de problèmes, en particulier concernant l'accueil réservé à ses films par la critique, qui valorise à l'extrême leur esthétique. Pourtant, ce metteur en scène adopte aussi une posture critique face à la réalité de son pays, qui permet de faire de lui un bon représentant de la nouvelle génération de cinéastes mexicains qui est en train de se faire jour.

MOTS-CLÉS Carlos Reygadas – cinéma mexicain – histoire – critique – réalité.