

Ritual, culpa y amor cortés en *Batalla en el cielo*, de Carlos Reygadas

Fernando Toledo¹

Batalla en el cielo es la segunda de las tres películas que, hasta el momento, ha dirigido Carlos Reygadas.² Los protagonistas del filme que me interesan son dos, Marcos y Ana. El primero es una suerte de chofer/seguridad privada de un general del ejército mexicano. Físicamente es de proporciones grandes y de imagen descuidada. No se podría decir que responde al estereotipo de belleza masculina. La historia narrada en la película comienza con el secuestro y accidental muerte de un bebé en manos de Marcos y su esposa (el niño es sobrino de la pareja, hijo del hermano de Marcos). La película no ofrece más información al respecto.

El trabajo de Marcos consiste, entre otras cosas, en transportar a Ana, la joven y bella hija del militar, quien se dedica a la prostitución en un discreto burdel de la Ciudad de México. El vínculo entre ambos pronto demuestra ser bastante singular: comparten sus secretos (el secuestro y muerte del bebé, adulterio, prostitución) y, en una escena que desencadena el evento final de la vida de Marcos, protagonizan un encuentro sexual. Durante el resto de la película, Marcos mostrará un conflicto interno que poco tiene que ver con expresiones explícitas: narra su crimen como si se tratara de un hecho sin mayor importancia y, en repetidas ocasiones, pareciera no darse cuenta de la trascendencia de sus acciones. A partir de entonces, Marcos ingresa en un proceso de extrañamiento interior que lo

¹ University of Pittsburgh (Department of Hispanic Languages and Literatures)

² Las otras dos son *Japón* (2002) y *Luz Silenciosa* (2007).

Tiresias 4 (October 2010)

<http://www.lsa.umich.edu/rll/tiresias/index.html>
Department of Romance Languages and Literatures
University of Michigan

llevará a actuar de manera insólitamente contenida, y será lo que lo guíe, a través de una serie de situaciones en las que se articulan el sexo y una lógica ritualística, al desenlace de la película, en el cual Marcos muere como un peregrino radicalizado frente al altar de la Basílica de la Virgen de Guadalupe.

En lo que se refiere a su visión estética, la película se sostiene sobre la mínima presencia de diálogos y una apuesta por el uso de actores no profesionales, los cuales utilizan sus nombres reales en el filme. Al respecto, Reygadas justifica esta opción estética en sus filmes (bastante cercana, en lo esencial, al neorrealismo italiano:³ presencia de actores naturales, abundancia de close-ups) en tanto sus intenciones, afirma, apuntan a evitar que el inconsciente active referencias en el espectador y, en ese proceso, se interponga entre el texto y su lectura. No le interesa una "interpretación" actoral (Golem). En este sentido, Reygadas parece tener la vista puesta en una facultad previa al lenguaje, es decir, no codificada, ni convencional ni arbitraria (es decir, no saussureana, hasta donde se pueda), sino sólo experimentable, lo cual marca una explícita continuidad entre su obra y la de otro de sus referentes importantes, Sergei Eisenstein (Moore, 26-47). La notable visión estética de Reygadas requiere de imágenes "puras", en el sentido de que no posean ninguna carga identificable del lenguaje cinematográfico (Badt), para, así, dejar fluir una suerte de "representación que no es representación" y que sería propia del estadio previo al lenguaje.

En las líneas que siguen, me acercaré al filme a partir de una entrada mencionada por el mismo Reygadas en entrevistas concedidas durante la promoción de la película. Para él, en abierta oposición al lugar común, México no es un país religioso, sino ritualístico; un espacio en el cual la devoción carece de una real dimensión espiritual (Golem;

³ Un ejemplo: la escena final de *Viaggio in Italia*, de Roberto Rossellini, es el referente inmediato (aunque inverso) de la secuencia en que Marcos se une a la Peregrinación de la Virgen de Guadalupe, también hacia el final del filme (Badt).

James; Badt). Desde este ángulo, entonces, lo que propongo es que, en *Batalla en el cielo*, la metrópolis mexicana y sus habitantes son presentados como practicantes y reproductores de lo que Walter Benjamin llamó, en "Capitalism as Religion", un "culto sin dogma ni teología". Es decir, uno en el que la matriz de la experiencia religiosa se manifiesta despojada de toda su carga de espiritualidad; como consecuencia, sólo el ritual queda en pie y funcionando como sistema de organización social. Esta estructura ritualística se ve reflejada en tres instancias: la organización religiosa (la Peregrinación de la Virgen de Guadalupe); la organización legal-estatal-gubernamental (el ritual militar diario del izamiento y retiro de la bandera mexicana en el Zócalo, del cual Marcos marginalmente forma parte); y los discursos de interpretación de la mexicanidad. Sin embargo, como se verá, estas tres instancias, más que separadas, están interrelacionadas. Subyace a ellas, condicionándolas, lo que Slavoj Zizek llamó "la matriz del amor cortés", perceptible en la atípica relación entre Marcos y Ana.

"¿No estoy yo aquí que soy tu madre?"

Muchos de los comentarios acerca de la película, desde su estreno, tienen que ver con la secuencia con que ésta se abre a la mirada del espectador.

En primer plano, se observa el rostro impasible de Marcos, enmarcado por unas gafas enormes y una barba de varios días. Sus ojos, hipnotizados, están detenidos en un punto fijo. Seguidamente, la cámara comienza un lento descenso por su cuerpo desnudo, acompañada por una música de fondo que, paulatinamente, va aumentando en volumen y tensión. En este recorrido, la parte posterior de una cabeza es descubierta a la altura de los genitales de Marcos. Es Ana, quien está practicándole una felación. La cámara continúa su desplazamiento hacia uno de los lados, dejando ver con mayor claridad la labor en que se ocupa la muchacha. El lugar en el que se encuentran es de un blanco

intenso e iluminado; no parece haber nada ni nadie más con ellos. Ahora, la cámara se desplaza hacia Ana quien, con los párpados cerrados, no interrumpe su tarea. El encuadre va cerrándose en sus ojos, hasta que son ellos lo único que vemos en pantalla. Finalmente, se abren y dejan escapar una lágrima. Inmediatamente, la pantalla muestra la ceremonia del izamiento de la bandera mexicana en el Zócalo del DF. Esta secuencia se repetirá, con importantes variantes, en la última escena de la película.

En "Capitalism as Religion", Walter Benjamin sostiene que el capitalismo posee una estructura claramente religiosa; no sólo es una construcción condicionada por la religión, sino un fenómeno esencialmente religioso en sí mismo. El culto, entonces, es entendido como la práctica, observancia o "*performance*" de un sistema de creencias; es en este sentido que el capitalismo, para Benjamin, satisface las mismas inquietudes y angustias de las que se ocupaban las religiones organizadas (288). En la estructura religiosa del capitalismo pueden distinguirse ciertas características: a) el capitalismo es un culto religioso puro; las cosas cobran sentido en relación a este carácter cúltico, carente de cualquier dogma o teología; b) es permanente, un culto "sin tregua y sin piedad", en el cual no existen los días de la semana: todos son días sagrados, de culto; c) este culto engendra una culpa⁴ y la propaga: antes que de expiación, el capitalismo, como el cristianismo, es un culto de culpabilidad:

This religious system is caught up in the headlong rush of a larger movement. A vast sense of guilt that is unable to find relief seizes on the cult, not to atone for this guilt but to make it universal, to hammer it into the conscious mind, so as once and for all to include God in the system of guilt and thereby awaken in Him an interest in the process of atonement. (288-9)

⁴ Como el mismo Benjamin hace notar en su texto, la palabra alemana "*Schuld*" posee una inherente ambivalencia entre los significados de "culpa" y "deuda" monetaria (Benjamin: 289, 291).

Es decir, el interés está puesto no tanto en algo que pueda trascender (un dogma, un dios, un telos), sino en algo más inmediato y utilitario: expiar la culpa particular a través de la universalización de la Culpa. Continúa Benjamin: “[t]he nature of the religious movement which is capitalism entails endurance right to the end, to the point where God, too, finally takes on the entire burden of guilt, to the point where the universe has been taken over by that despair which is actually its secret *hope*” (289). Entonces, lo que se busca no es una “reforma” de la existencia humana, sino, más bien, su destrucción a través de la difusión sin límites de la culpa. Finalmente, este Dios debe permanecer oculto y sólo se debe dirigir uno a Él en el punto culminante de la propia culpa (289).

El carácter esencialmente religioso y las características que Benjamin le otorga al capitalismo, en tanto la difusión de la “culpa/deuda”, puede ser extendido a los significados de la película y, siguiendo en este punto a Reygadas, al discurso que sostiene la visión de la mexicanidad como un colectivo ritual que carece de dogma (Badt).

El primer encuentro de Marcos con los peregrinos de la Virgen de Guadalupe se produce horas después de haberle confesado sus crímenes a Ana. Tras una secuencia en la que Marcos la lleva a la “boutique” (eufemismo usado por la muchacha para referirse al burdel donde trabaja) y en la que durante todo el camino ha conducido distraído por el DF, Ana le ofrece, para confortarlo, la compañía de una de sus compañeras. Luego de un intento por evitar el encuentro, Marcos se enfrenta a su incapacidad de interactuar sexualmente con la muchacha elegida. Tras haber sido informada de que “el gordito sólo quiere contigo”, Ana conversa con Marcos, quien le confiesa, con mucha naturalidad, su compleja situación:

Ana: ¿Qué te pasa Marcos?

Marcos: Es que mi mujer y yo secuestramos a un niño y ayer en la mañana se nos murió... Fue sin querer.

Ana: ¿Por qué me cuentas esto, Marcos?

Marcos: Me preguntaste...

Ana: Tienes que entregarte, Marcos.

Marcos: No más no le digas a nadie.

Luego de sostener esta conversación, Marcos abandona el lugar y se dirige a una gasolinera, lugar en el que observa a los primeros peregrinos. La escena es gobernada por la música y las miradas de incompreensión de Marcos: en la estación, se escucha una composición de Bach que va cediendo paso a los cantos de los peregrinos, en los que le ofrecen, sin condiciones, el país y sus pobladores a su madre, la Virgen de Guadalupe. Luego, la escena vuelve a la música de Bach y al diálogo entre Marcos y el dependiente, quien está revisando el motor del auto en que llegó Marcos:

Dependiente: ¿Qué le parece?

Marcos: Puro borrego. ¿Y como cuántos son?

Dependiente: Llevan tres días con sus noches.

Pero yo me refería al carrito.

La incomunicación entre ambos personajes es evidente: sus preguntas y respuestas no se corresponden. Hasta este momento, Marcos ha sido presentado como un hombre circunspecto y ensimismado que casi roza la estupidez; sin embargo, ya ha corporizado y hecho visible su culpa, su deuda, ante Ana. En tanto la sostiene, la difusión de la culpa/deuda ha desatado en él la lógica del ritual que tan visceralmente parece despreciar: llama borregos a los peregrinos, haciendo hincapié en una masa informe que avanza sin saber muy bien adónde. La confesión de sus crímenes ya lo ha situado dentro de las coordenadas del ritual sin dogma, aunque él aún lo perciba (de modo similar a como hace Benjamin con el capitalismo) como una *performance* completamente ajena a él.

No obstante, la lógica ritualística que lo rodea aún no es plenamente identificada en la película: ésta no se refiere a la peregrinación (al menos, no exclusivamente), sino a aquella evidenciada en el ritual del que Marcos forma parte a diario, el ritual de la nación y la Ley. Su culpa comienza notoriamente a ejercer fuerza sobre él luego de que la única persona a la que se lo confiesa le pide que se someta a las consecuencias de quebrar la Ley: Ana, la hija del

militar a quien Marcos acompaña durante la ceremonia de la bandera. En este momento, la difusión de la culpa atribuida al culto o ritual sin dogma comienza a observarse y a señalar sus territorios.

Tras la secuencia en la estación de servicio, Marcos regresa a su casa y a su esposa, una mujer físicamente más cercana a él que a Ana. La pareja protagoniza una explícita escena sexual presidida desde la pared por la reproducción del cuadro renacentista "Cristo con un ángel", de Antonello de Messina, en el que se observa a Cristo recién bajado de la cruz: la expresión en el rostro del cadáver diluye las marcas que diferencian el éxtasis sexual del divino. Sosteniéndolo, un ángel lo observa con pesar y derrama una lágrima. Este mismo motivo aparece en dos otros momentos de la película. El primero, ya se mencionó, ocurre al inicio de la película, durante la primera escena de la felación. El segundo ocurre justo antes del final, cuando la esposa de Marcos lo descubre muerto frente al altar de la Basílica, antes de que, en significativa simetría con el inicio del filme, se muestre la ceremonia de la bandera y la última escena entre Ana y Marcos.

De manera similar a como sucede con Cristo en el relato bíblico, luego de asesinar a Ana en un impulso hasta cierto punto incomprensible, Marcos cae en un espiral de culpa que lo llevará a ser ofrecido en sacrificio. A partir de este momento, perderá toda dirección y terminará como parte de la peregrinación, expiando sus pecados en ella de la misma forma carnavalizada que el resto, con el agregado de que su culpa/deuda se traducirá, también, en una persecución policial al descubrirse sus crímenes.

Arrodillado, en una Basílica ya desierta y rodeada por policías, frente a un altar en el que se observan la cruz, la virgen y la bandera mexicana, Marcos colapsa al ser tocado por su esposa. En este instante, la cámara muestra en primer plano los ojos de ella y la lágrima que cae.

La función de este motivo, entonces, es la de reforzar la culpa/deuda como motor de las acciones de Marcos en la diégesis del filme, y la de presentarlo como un necesario sacrificio en la búsqueda de perdón. Este punto cobra una

fuerza mayor al ser leído junto con la secuencia en la que la familia de Marcos emprende un breve paseo al campo. A estas alturas, Marcos ya se ha acostado con Ana y esto traerá unas consecuencias que exploraré más adelante. En este lugar, las referencias bíblicas y la identificación entre Cristo, el sacrificado y Marcos se intensifican. Luego de informarle a su esposa su deseo de entregarse, ésta lo golpea, le pide perdón y, finalmente, le ofrece una opción: "Espérate un día más, por favor. Vamos a la peregrinación. Sospecho que algo va a pasar, algo va a cambiar. ¿Qué es un día más, chingado?". Luego de escucharla, Marcos voltea y se introduce en la niebla, a través de la cual camina sin detenerse, emulando los cuarenta días y cuarenta noches que Cristo convivió en el desierto con la tentación de Satanás antes de aceptar su apostolado. Seguidamente, esta imagen continúa desarrollándose y concluye con Marcos sobre una colina muy alta, rodeado de varias cruces, la mirada puesta en la ciudad que se observa a lo lejos. Su reacción es cubrirse el rostro con las manos en un gesto de admisión de su destino, del mismo modo en que Cristo lo hizo en Getsemaní al aceptar el suyo en la cruz. Luego de esto, asesinará a Ana, se unirá a la procesión y caerá muerto en la Iglesia tras ser tocado por su esposa.

**"Yo también te quiero, Marcos /
Vas a tener que entregarte, Marcos"**

Para Slavoj Žižek, el amor cortés no es sólo un tópico medieval, sino la matriz que condiciona las relaciones amorosas hasta la actualidad. El teatro del amor cortés, sostiene, responde a una estricta lógica del suspenso, al interior de la cual, el "deseo oficial" (es decir, el de poseer a la Dama) oculta, en realidad, la pulsión contraria: el terror a poseerla. Para ello, en principio, la Dama es depositaria de un carácter de suprema abstracción, mecanismo que responde no tanto a un vacío de significados, sino, más bien, a la presencia de un recipiente, a un "agujero negro" o un espejo, en el cual el Caballero proyecta estas

“abstracciones”. Las pruebas a las que el amante se someterá voluntariamente por orden y capricho de su Dama consistirán en humillación tras humillación, quedando en pie, al final, tan sólo la imagen de la Dama como un ser cruel, inaccesible, inhumano. De otro lado, el amor cortés responde a parámetros muy estrictos de etiqueta y cortesía (desde la lectura del filme que propongo, se puede hablar de ritualización), y en tanto esto, a un carácter profundamente performativo y, en última instancia, ficcional: lo único que existe es un juego de suspensiones, apariencias y obstáculos. En tanto la Dama es un “agujero negro”, un “espejo” que recibe las proyecciones del amante, Zizek sostiene, siguiendo a Lacan, que la Mujer como Cosa puede ser designada como el Mal Radical (Zizek, 89–101).⁵

En *Batalla en el cielo* se puede observar la lógica de la suspensión que Zizek le atribuye a la matriz del amor cortés. Para Marcos, Ana simboliza a la Dama en dos niveles diferentes, pero siempre entrecruzados: el de la relación amorosa y el de su identificación con los rituales nacionales de la Ley. En este respecto, en párrafos anteriores mencioné que el hecho de acostarse con Ana, traía algunas consecuencias.

El carácter ritual del encuentro de cuerpos y sexos aparece fuertemente enfatizado en la película. Baste mencionar como ejemplo un detalle que ocurre en la secuencia anterior a la cópula entre los dos protagonistas de este “teatro cortesano”: cuando Marcos visita a Ana en el burdel, el filme muestra a un padre patrocinando la iniciación sexual de su hijo adolescente, instante en el que

⁵ “As well as the object of language, das Ding is the object of desire. It is the lost object which must be continually refound, it is the prehistoric, unforgettable Other ... -in other words, the forbidden object of incestuous desire, the mother... The pleasure principle is the law which maintains the subject at a certain distance from the Thing..., making the subject circle round it without ever attaining it The Thing is thus presented to the subject as his Sovereign Good, but if the subject transgresses the pleasure principle and attains this Good, it is experienced as suffering/evil, ... because the subject ‘cannot stand the extreme good that das Ding may bring to him.’ It is fortunate, then, that the Thing is usually inaccessible” (Evans, 205).

se hace explícito énfasis en el orgullo y superioridad masculina que debe mostrar el hijo para cumplir con los códigos del ritual. Tras esta escena, Marcos aparece y sostiene una conversación con Ana, en la cual ella desnuda la lógica de la suspensión:

Ana: Tú lo que quieres es cogermé, ¿verdad, Marcos?

Marcos: No, Ana.

Ana: ¿Dónde está el coche?

Marcos: Allá, del otro lado.

Ana: De allá venimos, ¿no?

Marcos: Es que no me preguntaste antes.

Dos cosas ocurren en este diálogo. En primer lugar, una lógica de causa-efecto: Marcos sólo responde a estímulos directos y que contienen una sola respuesta predeterminada, en sintonía con la causalidad transgresión/castigo que subyace a la sanción de la Ley. La segunda consiste en la pregunta de Ana acerca de las verdaderas intenciones de Marcos: al interrogarlo, Ana está señalando el deseo y, a la misma vez, la suspensión del mismo por medio de obstáculos; Marcos responde negativamente y la conversación pasa, sin mayor transición, a otros asuntos. Nuevamente, como en el amor cortés, el deseo suspendido es el fin en sí mismo.

En la escena de sexo con Ana, poco después del encuentro recién comentado, él la contempla como si fuera una visión, una revelación; es casi incapaz de tocarla, hasta que, en un instante, todo parece desatarse. Es entonces cuando la cámara inicia un lento paneo de 360 grados en el que se pasa de la intimidad y asepsia de una habitación gobernada por blancos y luces, al caos y vida de la Ciudad de México. Esta secuencia cumple la función de mostrar el destino sacrificial de Marcos (en virtual paralelismo con el de Cristo en la religión cristiana) dentro del ritual del culto carente de dogma: se muestra el paso de la culpa/deuda individualizada, perteneciente al reino de lo privado, a otra anclada en el ámbito comunitario. Así, la culpa de Marcos se funde en una con la que ya se ha esparcido por la Ciudad de México. Cuando la cámara completa el paneo, la pareja

yace quieta y desnuda sobre la cama. Ana le dice de nuevo que va a tener que entregarse (es decir, pagar su culpa/deuda), y le acaricia la mano.

En este momento, Marcos ha transgredido la lógica de la suspensión, que es la que, siguiendo a Zizek, va a estructurar las relaciones sociales. Por otra parte, ya anteriormente había sobrepasado los límites de la Ley con el secuestro y muerte de su sobrino. Sin embargo, alcanzar a la Dama (en este caso dos y una a la vez: Ana y la Ley) sólo puede experimentarse, afirma Zizek, como la corporización del Mal radical (Zizek, 98). Esta escena se fusiona, a través de la continuidad diegética y el uso de una marcha fúnebre medieval, con una de las más crípticas en la película, aquella en la que Marcos se masturba frente al televisor mientras ve la final del campeonato de fútbol mexicano.⁶

⁶ Esta secuencia merece una atención particular que excede las intenciones de este texto, pero que trataré de resumir. La culpa de Marcos y su consecuente carácter sacrificial ya fueron vinculadas con el espacio comunal de México. Según Benjamin, "worries", las "preocupaciones" corresponden a una enfermedad mental propia de la era capitalista, en la cual la culpa-deuda se ha diseminado con ferocidad (291). La escena de sexo entre Ana y Marcos (y la difusión de la culpa que representa) plantea una continuidad con el final a través de la marcha medieval fúnebre que se deja escuchar en ambas secuencias. La escena de fútbol es la que sigue a la comunión entre la culpa de Marcos, la de la ciudad y el haber poseído a Ana, la Dama; la música es la misma. El partido concluye y el locutor comienza un discurso en el cual resalta la "creatividad" del fútbol de los Pumas (el equipo campeón mexicano), frente a la, por oposición, ausencia de creatividad en lo que llama "el sistema de franquicias" y play-offs característico del deporte profesional norteamericano: "esto no es la NBA", dice. De otro lado, el arquero argentino del equipo ganador es entrevistado: "Esto es una irrealidad. Es lo más lindo que le ha pasado a Vignatti en la vida. Decían que México era el cementerio de los elefantes y ya ven", responde. Estas palabras son repetidas por Marcos como un mantra, admirando rítmicamente la pantalla que observa.

Pero lo que me interesa ahora es la mención a la NBA. Durante los primeros minutos de la película, Marcos va a recoger a Ana al aeropuerto. En este lugar, una de las tantas imágenes colocadas por Reygadas en primer plano, aparece un hombre de espaldas que lleva una chaqueta roja y negra que en la espalda lleva el logotipo del equipo de baloncesto Chicago Bulls. Sin embargo, en este caso, sobre la figura del toro rojo y enojado aparece la palabra "México", los "México Bulls". La figura del toro

Alcanzar a la Dama, poseerla, se experimenta como un encuentro con el Mal radical. Al haber rechazado no ya, como ordenan los códigos estrictos del amor cortés, el contacto con la Dama, sino los obstáculos que permiten al amante su vínculo con ella, la lógica de la suspensión se desmorona y, con ella, la subjetividad de Marcos.

El día de la Peregrinación, Marcos acude al apartamento de Ana y le informa que se va a entregar en ese momento; la reacción de la muchacha es besarlo en los labios con ternura, tras lo cual Marcos se dispone a partir. Lo último que ve al abandonar el apartamento son los patines de hielo de Jaime, el novio de Ana, reposando sobre el suelo, los cuales él mismo se encargó de reparar. Seguidamente, en cuestión de segundos, atraviesa la puerta, permanece inmóvil en el pasillo por un instante, moja sus pantalones,

ya había aparecido antes en *Batalla en el cielo*. Durante los minutos iniciales, en la larga escena del viaje en metro antes de ir al aeropuerto por Ana, cuando Marcos entra a uno de los vagones, una figura extraña aparece: al lado de él, un hombre con una máscara de toro está de pie sin moverse. La máscara le cubre todo el rostro y tiene los colores azul, rojo y blanco en ellas, los colores de la bandera norteamericana.

Durante las décadas de 1960 y 1970, varios economistas latinoamericanos fueron formados por Milton Friedman en la Universidad de Chicago. La historia llamaría a estos hombres los Chicago Boys, quienes fueron responsables de la introducción de políticas liberales en Latinoamérica durante el periodo de auge de las dictaduras del cono sur, principalmente en Chile y Argentina. Lo que la película está proponiendo en este sentido es, de algún modo, similar al ritual sin dogma que Benjamin reconoce en el capitalismo. El hombre con máscara de toro en el metro, debajo del laberinto que es la Ciudad de México, es un minotauro. Para la mitología griega, este ser fue creado por Poseidón para castigar la avaricia del rey de Creta y su destino fue vivir en un laberinto, aislado, recibiendo en sacrificio y tributo, jóvenes cuerpos atenienses (Graves, 336-345). El minotauro no produce, sólo consume; es decir, no crea. Los Pumas, el campeón mexicano, tan fuertemente opuesto a las franquicias de la NBA en la escena de fútbol, sí lo hace: el locutor resalta su "creatividad".

Así, las figuras de la bandera norteamericana convertida en cabeza de minotauro (ser cuya existencia se rige sólo por el consumo, mas no por la producción), el toro de los Chicago Bulls, los Chicago Boys de Friedman y sus políticas de "*laissez faire*" y la marcha fúnebre, leídos en conjunto, forman un argumento bastante sugerente acerca del carácter esencialmente religioso del capitalismo que señaló Benjamin.

regresa al apartamento y acuchilla a Ana. Inmediatamente, sale a la calle y la película se encargará, en estas, las secuencias finales, de mostrar la perturbación de Marcos, impulsada por la transgresión de la matriz del amor cortés y de la lógica de la suspensión en que ésta se funda. De este modo, Marcos, enajenado, ingresa ya plenamente a la lógica del ritual sin dogma: termina la película como un peregrino sin rumbo, en busca de una expiación imposible, ya que la Ley le va a pasar la cuenta por el secuestro, la muerte del bebé y, ahora, también por el asesinato de Ana.

La escena final entre Marcos y Ana es, como adelanté, una reproducción, con importantes variantes, de la que abre la película. El escenario es el mismo (blanco e iluminado) y el acto sexual también. Sin embargo, dos detalles han cambiado: ahora sí hay diálogo y Marcos, por única vez en la película sonríe con satisfacción:

Marcos: Te quiero mucho, Ana

Ana: Yo también te quiero, Marcos

La escena descrita tiene lugar después de la muerte de Marcos y luego de que el filme ha equiparado las imágenes del llanto de su esposa, del ángel sosteniendo el cadáver de Cristo y la de los ojos de Ana al inicio de la película. Con su muerte, Marcos parece haber cruzado un umbral que lo traslada a otro espacio, uno al que subyace otro orden y en el cual el amor cortés no rige absolutamente y, por ello, ya no se generan angustias y Marcos puede, al fin, sonreír y disfrutar sin culpas.

Obras citadas

- Badt, Karin. "No Slave to Realism: An Interview with Carlos Reygadas." *Cineaste* 31, no 3 (2006) 21 – 23.
- Batalla en el cielo*. Dir. Carlos Reygadas. Perf. Marcos Hernández, Anapola Mushkadiz. Golem Distribución S. L., 2005.
- Benjamin, Walter. "Capitalism as Religion." *Selected Writings Vol. 1*. Cambridge-London: Harvard University Press, 1996: 288 – 291.
- Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1996.
- Golem. *Batalla en el cielo*. Dossier de prensa. Pamplona: Golem Distribuciones, S. L., 2005.

- Graves, Robert. *The Greek Myths*. 2 tomos. New York: George Barziller, Inc., 1957.
- James, Nick. "Angels and Demons." *Sight and Sound* 15, no 11 (2005): 30–33.
- Moore, Rachel O. *Savage Theory. Cinema as Modern Magic*. Durham: Duke University Press, 2000.
- Smith, Paul Julian. "Battle in Heaven". *Sight and Sound*. 15, no 11 (2005): 49.
- Zizek, Slavoj. "Courtly Love, or Woman as Thing." *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality*. New York: Verso, 2005: 89–112.