

## Carlos Reygadas: *Japón* (2002)

Karim Benmiloud  
(Université Paul-Valéry Montpellier III-IUF)

*Japón*<sup>1</sup>, del director, guionista y productor Carlos Reygadas (1971), es una película rara dentro de la cinematografía mexicana, a distintos niveles: por su título enigmático, por la historia que cuenta, por su oscilación permanente entre cine ficcional y cine documental, por su carácter marcadamente experimental y, por fin, por su apuesta estética y ética radical. Se trata del primer largometraje (una ópera prima) de un joven director de treinta años (cuando el rodaje) y de una apuesta atrevida en el contexto cinematográfico mexicano de principios del siglo XXI, una película *border line*, con fuerte personalidad, fuera de los canales tradicionales del cine comercial, y que pronto adquiere el estatuto de “clásico”.

Sobre el misterioso título, aclaró alguna vez el propio director:

Si pudiera, no le pondría título. Es como cuando uno pinta, no siente la necesidad de llamar de ninguna manera a eso que está haciendo —uno simplemente dibujo (sic) siguiendo un impulso. Estuvo la opción de llamarlo “Sin título”, pero eso hubiera sido un título en sí mismo. No tener un título también es un problema, porque ¿cómo anunciar la película? Pero yo sabía que se me ocurriría algo bueno eventualmente, probablemente cuando estuviera editando. Provisionalmente lo llamamos *El caracol*, por esa ruta ventosa del mismo nombre, pero ese título en realidad no me gustaba para nada. Luego quise llamarlo como el concepto principal, en una palabra. Para mí es “resurrección”, pero es muy cristiano y no muy interesante. Luego pensé en amanecer, ya que el sol resucita todos los días. Luego pensé en Sol, El este (sic) —que es básicamente Japón; es una simple convención de una sola palabra acerca de que existe este lugar en el que sale el sol de vuelta todos los días. Comienzo a pensar que el principio del film sería un sol magnífico, imponente, como el de la bandera imperial japonesa, con la palabra Japón sobre él (Stephens 2002).

Sobre la especificidad del cine de Reygadas, entre universalidad y mexicanidad, del que *Japón* da la primera prueba, Joanne Hershfield añade, con toda razón: “Certainly, Reygadas’ four films do not fit neatly into conventional or

---

<sup>1</sup> *Japón*, DVD, Artificial Eye Studio (UK), 2003, 2003, 127 minutos. Edition Details: “Interactive Menus; Scene Access; Carlos Reygadas Interview; Documentary Ayacatzintla; Trailer”.

contemporary categories of Mexican national cinema, nor do they attract significant Mexican audiences. I argue, however, that Reygadas' films are, in fact, 'about' Mexico, both in a geographic or territorial sense as well as in terms of cultural, historical and linguistic references" (Hershfield 2014: 29).

## 1. Primer acercamiento

### *Origen*

Entre otras características vivenciales y curriculares, Carlos Reygadas nació en una familia burguesa y culta de México D.F., estudió Leyes en México en la Escuela Libre de Derecho y después, en Inglaterra; se graduó como abogado, trabajó para el Servicio Exterior mexicano y para la Comisión Europea en Bruselas y después, en Nueva York, especializándose en cuestiones de conflictos internacionales (Bornstein 2003). A nivel más anecdótico, y según algunas fuentes, Reygadas también jugó en el equipo nacional mexicano de rugby, lo que, en un país tan futbolero como México ya es un acto de fe en otra realidad. Antes de escribir y dirigir *Japón*, rodó tres cortometrajes en 1998 (*Prisoners*, *Birds*, *Adult*) y uno en 1999 (*Maxbumain*), dos de ellos en súper 8, mientras estudiaba en Bruselas<sup>2</sup>.

*Japón* es filmado durante el verano de 2001, en los mismos lugares donde se desarrolla la acción ficcional del filme, en el estado de Hidalgo, México, 150 kilómetros al norte de la Ciudad de México. En los créditos finales, se agradece a "todos los habitantes de Ayacatzintla, y otros poblados del Municipio de Metztlán, así como del poblado de Velasco, Hidalgo". El director confiesa: "Vine una vez a los 13, otra a los 15, de paseo con mi familia, y después para rodar. El lugar me impresionó. No sé exactamente lo que me gustó o impactó. Tal vez el espacio, o el silencio. Recuerdo solamente que pensé: algún día haré una película aquí" (Bornstein 2003)<sup>3</sup>. El rodaje duró unas diez semanas,

---

<sup>2</sup> Sobre la importancia de los paisajes en estos cortos, véase esta confesión de Reygadas: "El primero es sobre un tipo que arroja un ataúd desde un risco junto al mar. Otro es sobre una mujer que camina a través del campo en busca de pájaros, cae junto a un río y se rompe el cuello; la película se compone de todas las cosas que ella ve y siente mientras se va muriendo. El cuarto es acerca de un tipo que se suicida atándose a un ancla en el Mar del Norte. La leyenda dice que la marea ahí sube a la velocidad de un caballo galopante, pero en realidad es un poco más lenta. El hombre decide arrepentirse justo cuando el agua le llega al cuello, y finalmente las olas lo cubren por completo. No me había dado cuenta de esto antes, pero ahora [...] veo que todo está relacionado. En todos ellos el lugar es un personaje activo" (Stephens 2002).

<sup>3</sup> Véase también: "Parte de mi familia viene de Hidalgo. Mi bisabuelo tenía una casa de campo en los llanos sobre el cañón y, una vez al año, en Pascuas, hacíamos exactamente la

siempre con luz natural: “Filmábamos muy temprano a la mañana, por tres o cuatro horas, y luego nuevamente otras tres o cuatro horas al final del día; de tal manera que siempre tenía luz natural. Toda la luz de la película, en las escenas diurnas, es natural. Usamos reflectores pequeños. De noche, teníamos sólo un juego de Kino Flos, y eso era todo. Teníamos que ser austeros en todo sentido; todo debía ser simple y real —sin maquillaje ni vestuario” (Stephens 2002).

De una duración de 131 minutos, la película es producida por NoDream Cinema, con la colaboración de Mantarraya Producciones, y la participación de Solaris Film, del Fondo Hubert Bals del Festival Internacional de Róterdam. El presupuesto fue de 150.000 dólares (Bornstein 2003), 200.000 o hasta 285.000 dólares, según otras fuentes<sup>4</sup>, y la producción estuvo a cargo de Alejandro Reygadas. La dirección de la fotografía estuvo a cargo del argentino Diego Martínez Vignatti (1971) y el sonido, a cargo de Gilles Laurent. La película fue rodada en Scope 16 mm (formato Cinemascope Panorámico).

Después del rodaje, se estrena el 27 de enero de 2002 en los festivales de Róterdam (del 23 de enero al 3 de febrero de 2002) y Cannes (del 15 al 26 de mayo de 2002), donde recibe una muy buena acogida por parte de la crítica internacional. El crítico de *Variety* escribe, por ejemplo: “An existential journey as solemn and intimate as it is majestic and imposing, *Japan* represents an impressive introduction for debuting Mexican director Carlos Reygadas” (Rooney 2002) y el de *The Guardian*, Derek Malcolm, sostiene: “It is an astonishingly confident debut, and must be a prime candidate for the *Caméra d’Or* for best first film. For sheer audacity and originality, there can’t be much to beat it in the whole festival” (Malcolm 2002).

---

misma ruta que el Hombre toma al comienzo del film. Se llama ‘El Caracol’, porque sus vueltas son realmente pronunciadas, y tiene muchas. Era la ruta original para que la gente del cañón entrara o saliera del pueblo. La casa de Ascen era un lugar importante, el lugar en el que uno vendía su producción antes de salir del cañón y el primer lugar donde uno toma su primer trago al entrar. Siempre me impresionó lo poderoso que parecía el lugar. Cuando estaba preparando la película, hice el viaje una vez más, a pie” (Stephens 2002).

<sup>4</sup> Véase también: “He escuchado el muy mal rumor de que hicimos esta película por diez mil dólares. Cualquier persona sería sabe que sólo la película cuesta más que eso. Entonces, el negativo, el interpositivo, el internegativo, todos los errores, las copias, la mezcla Dolby, los derechos musicales y el resto de la posproducción —todos los costos están valuados en unos 900.000 dólares, sólo que, en realidad, la hicimos por 200.000. No se le pagó a nadie. Incluso construí los baños para el rodaje yo mismo, con mi padre; mi hermana hizo el catering, mi madre pintó las habitaciones. El costo del rodaje fue de 85.000 dólares” (Stephens 2002). Véase también Shaw 2011.

### *Sinopsis*

La película pone en escena la trayectoria de un hombre ya mayor, sin nombre, que huye a un pueblito de Hidalgo, Ayacatzintla, de menos de 170 habitantes (Shaw 2011) para poner fin a sus días. Allí, se encuentra con una anciana, Ascen (diminutivo de Ascensión), que pone a su disposición su troje para alojarlo, y en menos de una semana logra reconciliarlo con la vida. En palabras de Abel Cervantes: “Un hombre (Alejandro Ferretis) quiere suicidarse. Ascen, una anciana que vive en una casa alejada de un pueblo, lo aloja durante unos días. La relación entre estos dos personajes se estrecha a tal grado que la mujer despierta un deseo sexual en él” (Cervantes 2012: 88). Joanne Hershfield subraya asimismo la casi ausencia de peripecias: “Reygadas’ man has no history and no future. He wanders the countryside with no purpose or direction. None of his actions or activities has any effect on the development of a story” (Hershfield 2014: 32).

Al final de la película, la casa de la anciana es destruida por su sobrino, que se lleva el cargamento de piedras en tractor para otras obras de construcción. En la última secuencia, “la cámara se desplaza tímidamente a través de las vías del tren que —probablemente— chocó contra el tractor que llevaba a Ascen, su sobrino y las personas que le ayudaron a derribar la casa donde dormía el hombre” (Cervantes 2012: 94).

El reparto de la película es el siguiente: el hombre (Alejandro Ferretis), Ascen (Magdalena Flores), Sabina (Yolanda Villa), Juan Luis (Martín Serrano), el juez (Rolando Hernández), el cantante (Bernabé Pérez), Fernando (Fernando Benítez), el cazador (Carlos Reygadas). Incluyendo a Alejandro Ferretis (1944-2004), hijo del escritor mexicano Jorge Ferretis (1902-1962)<sup>5</sup>, todos los actores que aparecen en la película son debutantes o, mejor dicho, actores no profesionales. A modo tal vez de guiño (y como solía hacerlo Alfred Hitchcock), hay un *cameo* del propio director, Carlos Reygadas, en los primeros minutos de la película, en un papel de cazador.

Gran amigo de los padres de Carlos Reygadas, a quien vio crecer y con el que entabló un largo e intenso diálogo artístico, filosófico e intelectual desde la niñez, Alejandro Ferretis es también pintor (como el personaje que encarna en la película), escritor de teatro y fotógrafo (Bornstein 2004). En cuanto a

---

<sup>5</sup> El escritor mexicano Jorge Ferretis es autor de *Tierra caliente. Los que sólo saben pensar* (1935), seguida por *El sur quema. Tres novelas de México* (1937), *Cuando engorda el Quijote* (1937) y *San Automóvil* (1938). Es también autor de varios libros de cuentos: *Hombres en tempestad* (1941), *El coronel que asesinó a un palomo y otros cuentos más* (1952) y *El Alcalde Lagos*. En 1967, salió *Libertad obligatoria*, obra póstuma que reúne 11 cuentos inéditos.

Magdalena Flores (que interpreta el papel de Ascen), Reygadas dice: “Conocí a cerca de 300 mujeres antes de rodar la película, desde mujeres del campo a actrices profesionales. Desde el principio estuvo claro que una actriz profesional sólo sería la sombra de una mujer real en estas condiciones. No es actuación: es sólo movimiento corporal, y la manera en que hablan aquí, la imaginación —un actor hubiera necesitado observar a esta gente a lo largo de todas sus vidas. Ninguno de los actores que vi tenía nada así incorporado a sí mismo. Nunca hubieran podido construir tales personajes” (Stephens 2002).

## 2. Análisis de la película

### *Trama y principales escenas*

#### *Día 1*

Las imágenes liminares muestran una larga fila de coches (entre ellos los famosos taxis verdes y blancos del modelo Volkswagen Tipo 1, conocidos en México como *vochos*) parados en un túnel urbano del D.F., que pasan, después de varios segundos de inmovilización, de la oscuridad a la luminosidad, y simbólicamente de la noche al día. En cámara subjetiva se sigue una carretera, primero en la ciudad y luego en el campo, de día y de noche, y con condiciones climáticas variadas (sol enceguecedor, niebla, etc.). La mano del chofer (posiblemente un taxista) golpea el techo del coche, y le hace una señal al pasajero (todavía invisible) para señalarle un camino por el campo. Entenderemos después que se trata del recorrido hecho por el protagonista de la película, “el hombre” anónimo, que sale de la ciudad para ir a matarse en el campo, como si fuera necesario encontrar un *locus amoenus* para cumplir este designio fatal.

Siempre en cámara subjetiva, y a ras del suelo, la escena siguiente propone una visión campestre, y se descubre —de espaldas— a un hombre caminando entre nopales y magueyes. Es el México verde de los cactus, desesperadamente llano, y a los lejos se vislumbran unas montañas. Dice al respecto el director: “En un libro de fotografías de Juan Rulfo que acabo de recibir de regalo hay muchas imágenes de este cañón tomadas en los años 40. Se ven exactamente igual que hoy: nada ha cambiado” (Stephens 2002). Como recuerda Joanne Hershfiel, el paisaje es un elemento fundamental de la cinematografía nacional mexicana:

Historically, the Mexican landscape figured prominently in producing what Carlos Monsiváis calls the ‘mythologies’ of Mexican nationalism. These mythologies included the idyllic landscape of the countryside [...]. [...] landscape has been, according to scholars of Mexican cinema, one of the defining characteristics of Mexican

national cinema. John King points to the early influence of Sergei Eisenstein's *¡Que viva México!* on Mexican national cinema, writing that 'the legacy for Mexican cinema was to be the assimilation of the "painterly" aspects of Eisenstein's work' in the 'architecture of the landscape, the maguey plants, the extraordinary skies, the noble hieratic people' that came to be understood as an 'emblematic nationalism' (Hershfield 2014: 35).

Ya desde el inicio, el formato Cinemascope le da a la película toda su amplitud: "Todo en la película se construyó para el formato Cinemascope Panorámico. Hice *storyboard* de todo y todas las composiciones estaban hechas en detalle para encajar en el formato. Es un gran formato, no sólo para mostrar caballos corriendo en la línea del horizonte, como en los *westerns*, sino también para retratar la intimidad" (Stephens 2002).

De repente, escondido entre los cactus y los matorrales, un niño blanco le grita al hombre "que se agache", para evitar los tiros de la cacería que presencia involuntariamente en su recorrido para alcanzar el pueblo. Después de varios tiros, un pájaro cae herido, el niño pelirrojo sale a recogerlo, y se dirige hacia el hombre para que lo ayude a matarlo ("es que no tengo fuerza en los dedos"), lo que hace el hombre sin vacilar, decapitándolo<sup>6</sup>.

Una imagen sobrecoge: la cabeza arrancada del pájaro que sigue moviéndose en el suelo, imagen casi buñueliana, que recuerda el cine experimental de *Un perro andaluz*. Se oyen tiros a los lejos, y debido al paisaje (cácteos y magra vegetación) se podría pensar incluso en un *western*, como lo sugiere el dilema moral que se plantea "el hombre", cojo, que pretende ir a Ayacatzintla a matarse, como lo confiesa sin ambages a los cazadores que aceptan llevarlo en su coche. La atmósfera en el coche —solo ocupado por hombres— es alegre, con los muchachos tomando cerveza, hasta que el chofer grita que escuchen la

---

<sup>6</sup> Según Nick Wrigley, en el Reino Unido, la película salió con un "18 *certificate*" (prohibida para menores de 18 años) debido a las escenas de sexo explícito y a la violencia contra los animales: "El 18 contains briefly explicit sexual imagery. To obtain this category cuts of 58 seconds were required. The cuts were compulsory. Cuts required to two scenes involving real animal cruelty (an unsuccessful attempt to strangle a bird which then stumbles around injured on the ground; a dog being forced to 'sing along' to a song through the application of a painful stimulus). Cuts made in accordance with the Cinematograph Films (Animals) Act 1937" (Wrigley 2003). Reygadas lo justifica así: "Los europeos han visto a los animales borrados de sus tierras por largo tiempo. Ya no interactúan con animales en un ambiente salvaje; solo los ven en los zoológicos, o en esos laboratorios en los que hacen tests con químicos. Y creo que han desarrollado un gran complejo de culpa sobre estas cuestiones. Pero para mí no es un problema en absoluto, la interacción con la naturaleza (sic). Por supuesto que uno nunca debe abusar de la naturaleza o de los animales, pero siempre me resulta irónico que aquellos que viven en el campo y no tienen ningún problema en matar un animal son quienes verdaderamente aman la naturaleza y los animales" (Stephens 2002).

música de la radio (“¡Cállense!, cabrones, estamos oyendo música, hombre”). Un largo plano nos muestra al hombre, contemplativo, sentado atrás en el coche. Después de esa larga introducción de 12’25, aparece el título de la película, *Japón*, en mayúsculas negras. De noche, el coche baja una carretera llena de curvas, en forma de caracol.

### *Día 2*

A la mañana siguiente, se oye cómo, en una carnicería llamada “Los Cuates”, se degüella a un cerdo, que da gritos espantosos al ser matado; una sangre roja invade el patio. Desde su ventana, que forma un cuadro rectangular dentro del cuadro de la pantalla (como una puesta en abismo), el hombre observa el paisaje, con unos maizales en el fondo. Después, entra en la carnicería, y se ven cadáveres de animales colgados, y las tripas de un animal en una mesa de carnicero. El carnicero no le cobra nada por la hospitalidad y le enseña el camino al pueblo (“Como le dije, pa’abajo, pa’abajo, pa’abajo”). El hombre emprende la bajada con su mochila en las espaldas, ayudándose con su bastón. Llegado a la parte más llana, se topa con un niño de camisa blanca, subido en el tronco de un árbol con un tirachinas, y con un adulto, al que le dice su intención de hospedarse en el pueblo, y quien le orienta hacia el juez (el representante del pueblo). Luego, ya en el pueblo, y frente a la cámara, el delegado de la comunidad habla con el hombre en un monólogo apresurado, largo y bastante confuso para desearle la bienvenida (“el pueblo no es tan turístico... pero es lo mejor”), varias veces —y cómicamente— interrumpido por otro habitante del lugar. El juez se compromete a ayudarlo a buscar una solución para que se hospede en algún lugar y le recomienda a Sabina, que lo llevará a casa de una tal señora Ascen (“la señora es muy pobre, pa’que lo voy a negar... pero muy querida por la gente”). Detrás del delegado, ya aparece un discapacitado barbudo (Fernando), al que una niña le da de beber alcohol (tal vez tequila). Y se ven después unos niños bañándose en un canal de riego.

Con Sabina, el hombre emprende la difícil caminata valle arriba. Llegados en la cumbre, una larga panorámica muestra las cimas de las montañas y acaba mostrando la cara del protagonista, que deja caer rocas valle abajo (como si pensara en despeñarse para acabar con su vida). Fuera de campo, se oye la voz de la anciana, la señora Ascen (de 70 u 80 años aproximadamente<sup>7</sup>), que lo acogerá en su troje (“acá está la troje adonde guardo mi maíz y mis animalitos”). El lugar es

---

<sup>7</sup> Dice Reygadas sobre ella: “Ella es casi una alegoría de la crudeza del cañón mismo. Con el viento y el sol, su rostro está tan arrugado y marcado que parece tallado. Pero cuando se desnuda parece más joven de lo que es. Tiene 78 años, pero algunas veces uno tiene la sensación, viendo su cara, de que podría tener 88. Cuando se saca la ropa, de todas maneras, parece tener el cuerpo de una mujer de 65” (Stephens 2002).

aislado, no hay agua (“se necesita subirla con el burro”), pero precisamente a él le gusta por su retraimiento: “su casa me gusta porque está lejos del pueblo aquí en los altos”. Más tarde, al anochecer, él escucha música de Bach en sus audífonos, y ella reza, de espaldas, a la luz de una velita, frente a varias imágenes de Cristo (se ven por lo menos cuatro cuadros distintos). La secuencia siguiente lo muestra a él refugiado en su camastro. Ella entra a su cuarto sin llamar a la puerta (“Perdone joven, aquí le traigo su té. [...] ¿Estaba rezando, verdad?”). Él le contesta que no; ella, que lo hará por él (“Yo lo haré por usted”), y cuando ella sale, él le pide que “por favor, toque la puerta antes de entrar”, como una forma de respeto de su intimidad.

### *Día 3*

Al amanecer del día siguiente, el hombre se pasea por el campo; se oye el canto de los gallos, y se le observa pintando, con insistencia de la cámara en la pasta y la materialidad de la pintura. Se ve la majestuosidad del campo, con un largo *travelling* lateral hacia la derecha, en cámara muy lenta, desde la leña acumulada hasta el campo perfectamente horizontal. Maravillados por su presencia, los niños le piden que les regale su bastón y luego, su pintura, recién terminada, lo cual acaba por hacer de buena gana. Con música de Bach de fondo, una larga fila de más de 70 niños desfila ante la cámara (algunos le dicen “buenos días”), con un campesino que ara la tierra a lo lejos atrás de ellos. Un plano muestra el viento en las ramas; otro a Ascen recogiendo nueces caídas al suelo; y después una asamblea de campesinos bebiendo pulque (entre los cuales se encuentra Ascen, que descansa recostada contra un árbol). Vuelta a su casa, Ascen deposita las nueces en un plato, arregla las cosas de su casa, y hace la cama del hombre, antes de hojear un libro de arte que encontró entre sus cosas. Al subir penosamente del fondo de la barranca, el hombre se cruza con un desconocido (por cuya identidad se preocupará después, sin obtener respuesta de la anciana). Ascen le propone nuevamente un té al hombre (“Lo vi subiendo, y le preparé su té pa’el calor [...] es té frío”) y le pregunta si “le fue bien en su primer día”.

Luego cae la lluvia, él hojea el libro de arte y se queda fumando marihuana. Después de proponerle el hombre una bocanada del porro, Ascen contesta acerca del libro de arte y él le dice: “¿siempre contesta distinto de lo que se le pregunta?”. Mientras arrecia la lluvia, acaban fumando marihuana juntos<sup>8</sup> y hablando de

---

<sup>8</sup> Dice Reygadas: “[el Scope] es un gran formato, no sólo para mostrar caballos corriendo en la línea del horizonte, [...] sino también para retratar la intimidad. Todas las escenas entre los personajes principales, cuando están hablando, fumando un porro, o después, cuando él le hace su propuesta sexual: el Scope te permite trabajar muy bien con asuntos de intimidad. También te permite evitar el esquema plano-contraplano, y esa era



arte, con el libro en las rodillas. Ella le confiesa que le gustan los dibujos (“nomás los que son católicos”) y le pregunta a él si le gusta más “la Virgen o Diosito [Jesús]”. Él contesta: “Ya le dije ayer que a mí todo me da igual”.

Solo en su camastro, el hombre se pone una pistola en el pecho (con la camisa abierta) en una primera tentativa fallida de suicidio. Después, ya desnudo, se masturba y se duerme. En sueño, en una escena marítima llena de sol y silenciosa, aparece una mujer joven que se baña, recoge una concha marina, sale del mar como Venus y, luego, besa en la boca a Ascen, la anciana.

#### *Día 4*

Al día siguiente, el hombre se levanta y empaca su pistola, sale, se toma un café, luego almuerza con Ascen (“qué bueno que sí vio el papelito pa’venir a comer, yo creí que ya no venía”). Ella explica lo que está pasando: “¿Se acuerda del señor que encontró ayer cuando venía subiendo pa’ca?... es que se quieren llevar la troje donde usted duerme”. Ella explica que el hombre al que el protagonista vio el día anterior es su sobrino Juan Luis, que estuvo muchos años en la cárcel, y que necesita recuperar la casa de Ascen (que era de su abuelo). La mirada del hombre hacia la anciana ha cambiado profundamente, y se torna ahora más erótica, como lo sugiere simbólicamente una cafetera italiana que calienta en un fuego vivo (después los protagonistas se juntan las manos alrededor de la cafetera).

Se ve un cielo muy nubloso, mientras el hombre emprende una nueva ‘ascensión’. Gruesas gotas de lluvia empiezan a caer, en un escarabajo, en una piedra. Se suceden varios planos paisajísticos con marcado lirismo y fuerte dimensión pictórica. Al hombre se le ve caminando, cual peregrino, bajo la lluvia recia, con su eterna camisa roja. El hombre resbala y cae al suelo. La lluvia arrecia. Arriba de la montaña, yace un caballo muerto. Ahí, bajo la lluvia, tiene lugar la segunda tentativa de suicidio, siempre con la pistola, a unos pasos del abismo de la barranca, pero el hombre vacila y se deja caer al suelo, cerca del cadáver del caballo, porque se le ve después con tomas aéreas, desde lo alto del cielo, con largos movimientos de cámara circulares<sup>9</sup>. Este clímax dramático coincide simbólicamente con la mitad de la película.

---

una elección consciente del lenguaje —en todo el film, hay una sola escena en la que uso plano/contraplano y es esa en la que Sabina va a contarle al hombre acerca del accidente” (Stephens 2002).

<sup>9</sup> A la pregunta de Stephens “¿Cómo te las arreglaste para conseguir un helicóptero?”, contesta Reygadas: “Haciendo mucho lobby en la oficina de turismo del estado de Hidalgo. Incluso estando muy cerca de la ciudad de México, aún no es muy conocido. Pero están muy interesados en promocionar el área como una locación apta para filmar. Intercambiamos tres o cuatro minutos de imágenes de lo que habíamos filmado por el uso de un helicóptero por un día. Desafortunadamente, el día que llegó el helicóptero el clima cambió respecto

Cerca de la casa de Ascen, su sobrino Juan Luis y sus dos hijos revelan su plan de quitarle todas las piedras de la troje (“pobre tía, está rependeja”), antes de toparse nuevamente con el hombre y de burlarse de él. Al bajar al pueblo, el hombre tiene la cara ensangrentada y se duerme, exhausto, en una mesa. Sabina le propone un remedio para curarlo. El hombre se detiene en la doble página central del periódico *Hoy*, que muestra una mujer desnuda tendida bocarriba sobre una moto (y en última página se alcanza a leer el título “Zinedine Zidane: 10 millones de dólares por temporada”). La mirada del hombre se detiene en las nalgas de Sabina. Al anochecer, la gente del pueblo toma mezcal y pulque, un hombre medio ebrio canta, y Fernando corteja a una mujer en un rincón. El hombre, ya borracho, pregunta por Juan Luis, del pueblo de San Bartolo, y se pone los audífonos (con la música de Bach otra vez). Y deja caer involuntariamente la radio, donde se escucha una mezcla de músicas (canto lírico, música popular...). Luego, el hombre sale del bar y se regresa al silencio y a los ruidos nocturnos.

### *Día 5*

Al día siguiente, el hombre se levanta, sale, oye el canto de los gallos y denuncia a la anciana el fraude que están cometiendo su sobrino y sus hijos, al querer quitarle la casa donde ella lleva viviendo 40 años, dejándole solo la troje (“señora, la están engañando [...]. Ayer mismo los oí, a los hijos de Juan Luis burlándose de usted”). Pero ella no quiere saber más. Otra vez, se expresa la bondad de la anciana con su huésped: “Voy a lavar la ropa, ¿quiere darme la suya?”. Él goza del calor de la luz del sol en la cara, mientras ella lava la ropa en el río (solo se interrumpe para deshacer las agujetas del discapacitado Fernando), la niña de Fernando cuida los chivitos de su tía y Fernando, que no puede usar los brazos, después de bañarse, se come una manzana con los pies a la sombra de un árbol. En un campo se ve un caballo y luego, una yegua que, bajo la mirada de niños varones que juegan al fútbol, acaban por acoplarse. Después de esta escena, otra vez llama la atención la belleza del cielo nocturno, de las nubes, de los juegos de la luz crepuscular, del canto de los pájaros y de los gallos, justificando el juicio de Deborah Shaw: “Reygadas combines unpleasant images of everyday rural life [...] and juxtaposes these with the incredible beauty of the countryside lovingly filmed” (Shaw 2011).

El anochecer es propicio para un nuevo encuentro entre los dos personajes principales, que suben caminando hasta la casa de la anciana. El nuevo impulso vital experimentado por el protagonista se plasma en una frase: “las mejores cosas de la vida no se pueden comprar, verdad”. Y a la pregunta que ella le hace (“¿a

---

de las tomas desde las cuales estábamos cortando, era un día muy seco. Me hubiera gustado poder irrigar toda el área alrededor del hombre y llenarla con charcos para reflejar el cielo, toda su hermosa humedad, pero no teníamos un camión hidrante” (Stephens 2002).

qué vino a este pueblo?”), él contesta con una evasiva que justifica su huida: “Se necesita mucha serenidad para dejar algunas cosas a las que estamos habituados pero que ya no queremos”. En una escena muy poética, ambos escuchan música de Arvo Pärt con los audífonos de él, hasta que él le aclara “el planteamiento” que quería hacerle. Ella acaba diciéndole: “dígame lo que me tenga que decir de una vez. Perdone, es que no le entiendo”. A lo cual él contesta: “me gustaría tener relaciones con usted [...] si usted quiere”. A pesar de la sorpresa inicial de la mujer (“pero ¿no ve que estoy muy viejita?”), el hombre plantea un plazo (“me iré mañana definitivamente, pero antes quisiera esto”) que apresura el ritmo de las cosas. Ella acepta el contrato y le pide que espere hasta el día siguiente.

### *Día 6*

Al día siguiente (posiblemente el domingo), Ascen sube unas escaleras, entra con otros feligreses en una iglesia cuya inmensa fachada es filmada en contrapicado, se oye una campana, y se ve a Cristo en la cruz. Mientras, en la troje, el hombre despierta lentamente en su cama, también con los brazos en cruz, primero bocarriba y luego bocabajo. En la iglesia, es el momento de la elevación de la hostia y el cáliz (después de la consagración). Ascen mira una escultura de Cristo en la cruz y sonrío a Sabina. Momentos después, ella está desnuda sentada en la cama de él, y él desnudo, en pie. Con infinita delicadeza, él le da a la anciana varias indicaciones para propiciar el encuentro sexual, antes de acostarse sobre ella. En medio del acto, él se echa a llorar, y se da la vuelta en la cama, antes de voltearse hacia ella<sup>10</sup>. La escena es muy larga (unos 6'30 minutos), y totalmente estática al final, hasta que, como en el último acto de *El jardín de los cerezos* (1904) de Chéjov, se oyen los ruidos de la maza con la que están derrumbando la casa para quitarle las piedras. El hombre se rebela, en vano, contra el sobrino y los hombres que llevan a cabo esta tarea. La casa es demolida. Los trabajadores hacen una pausa. Ascen les ofrece algo de beber. Y un hombre canta “Anillo de compromiso”, con el sombrero puesto (“para que parezcas mariachi”, le dice otro burlándose de él). Con total entrega, Ascen le ofrece hasta la última piedra a su sobrino. Los obreros se van. Ascen viste la camisa roja del hombre y se miran desde dos peñas, una enfrente de la otra (escena de los adioses). Después, en larga procesión, el tractor y los hombres salen para San Bartolo con su cargamento de piedras, y Ascen sube con ellos en el último momento. Con una toma

---

<sup>10</sup> En una entrevista posterior, dice Reygadas: “Por ejemplo en Japón, cuando el hombre es vencido por la situación, empieza a llorar a la mitad del sexo, pues es a la mitad del sexo, lleva varios minutos en un sentimiento amoroso profundo y eso le está despertando y eso le está haciendo todo un eco al resto de la película y ahí cae, se derrumba y llora, pues es necesario enseñarlo. También enseñarlo en su desnudez, en la fragilidad de ese momento” (Reygadas 2007).

en picado, se la adivina en el tractor (que no se ve), mirando el paisaje grandioso que se despliega ante sus ojos. El hombre se queda solo, de noche, en lo que resta de la casa de Ascen, con la lluvia que cae.

### *Día 7*

El día siguiente amanece nubloso, y la señora Sabina llega enlutada a visitar al hombre para avisarle de la tragedia del accidente del convoy (como el espectador lo descubrirá al final). Él la abraza fuertemente. En el largo plano-secuencia final la cámara sigue, en largos movimientos circulares, los rieles del ferrocarril, hasta toparse con los cuerpos de las víctimas del trágico accidente del tractor con el tren.

Como recalca Abel Cervantes, “el primer largometraje del director mexicano expone magníficamente las obsesiones del resto de su filmografía: la tensión sexual, las oposiciones dialécticas (vida/muerte, madurez/vejez, ciudad/campo, sagrado/profano, por mencionar algunas) o la relevancia de los escenarios en la historia” (Cervantes 2012: 88). Añadamos a ello otra serie de oposiciones: día/noche, luz/sombra, vida/arte, niñez/vejez, música/silenció, etc. O la importancia de la dimensión sexual y de la dimensión religiosa.

### *La dimensión sexual: Eros y Tánatos*

La película escenifica bastante claramente un conflicto entre Eros (la pulsión de vida, que es también una pulsión erótica) y Tánatos, la pulsión de muerte. A este respecto, es llamativa la dicotomía entre el deseo de muerte que sobredetermina el inicio de la película (el deseo de muerte del hombre, la cacería, la visión de la paloma muerta, la sangre del cerdo degollado, las tripas abiertas, la tentación del abismo, el caballo muerto en la cumbre de la montaña, las dos tentativas de suicidio del hombre, etc.) y el deseo vital y sexual (la escena de masturbación del hombre, el acoplamiento de un caballo con una yegua ante los ojos entre maravillados y risueños de los niños, y la larga escena sexual entre el protagonista y Ascen).

*Japón* es famosa por la escena sexual poco común que escenifica, entre un hombre ya maduro y una anciana (que no es una actriz profesional). Como recalca el crítico de *The Guardian*: “There is a scene near the end of this sparsely scripted film where the painter asks the old lady for sex —a request she grants more out of kindness than desire. Such a sequence might have been acutely embarrassing, but it is handled with such tact by the director that it becomes both moving and sympathetic” (Malcolm 2002). Pero es obvio que la escena no tiene nada de gratuito y sirve al propósito de la película, que es el de mostrar la redención de un hombre desesperado que estaba a punto de acabar con su vida.

*La dimensión religiosa, o la búsqueda de la trascendencia*

Deborah Shaw apunta acertadamente: “The man travels in search of death, not pleasure, as he plans to commit suicide. His redemption comes through communion with nature and with an elderly villager, Ascen (Magdalena Flores), with whom he lodges. As the film progresses, the man gradually becomes re-engaged with life and becomes aware of the landscape and people around him” (Shaw 2011). La dimensión religiosa es patente en varios momentos de la película: se nota un altar con una velita en un rincón de la carnicería, otro altar en la casa de Ascen, una escena de misa, etc. De forma ejemplar, la segunda tentativa de suicidio del hombre ostenta una forma de trascendencia: “This is a transcendental scene in that it illustrates the man rising above the self, and represents a fusion of the individual with cosmic forces” (Shaw 2011). Como lo recalca también acertadamente Abel Cervantes en su análisis:

El protagonista toma una pistola y mira hacia el cielo, pero finalmente se arrepiente y no dispara. La escena captura magníficamente desde una toma aérea, como si un ser superior observara el intento fallido, su figura derribada al lado de la del caballo. La pieza que la acompaña es un fragmento de *La pasión según San Mateo*, de Johann Sebastian Bach, basada en los capítulos 26 y 27 del Evangelio de Mateo, donde se cuenta el pasaje de la crucifixión de Jesús. Bach ideó un oratorio que captura el momento en que Jesús se dirige a Dios, antes de morir y resucitar. El hecho de que Reygadas haya elegido esta pieza recrea un paralelismo del encuentro del hombre con un ser divino en un instante donde la muerte está cerca (Cervantes 2012: 88).

Pero, después, por paradójico que parezca, el encuentro carnal con Ascen también es un encuentro con lo divino y la trascendencia, encarnada en ella en una forma muy cristiana. Como lo sugiere —no sin cierta malicia— la misma protagonista, ella le debe su nombre, Ascen, a Ascensión, “la de Nuestro Señor Jesucristo cuando subió al cielo sin ayuda de nadie”, y no a Asunción, que “es de la Virgen María, que se subió con los ángeles al cielo”, como recalcan algunos críticos (Hershfield 2014: 31). De allí, la alternancia de planos entre la anciana y varios retratos de Cristo la noche en que ella le ofrece hospitalidad al hombre, o la connotación religiosa de la escena en que deshace las agujetas de Fernando (como si de un leproso se tratara), o el cara a cara del hombre y de Ascen, cada uno en su peñasco, en la escena de los adioses justo antes del accidente. De modo que la película maneja y reactiva episodios y conceptos tales como el vía crucis, la ascensión, la comunión, la redención, el sacrificio y la resurrección.

Al mismo tiempo, como recalca Deborah Shaw, Ascen es, en cierta forma, asociada simbólicamente con el cañón y la Tierra Madre: “At the close of the

film it is suggested that her death on a symbolic level is occasioned by the fact that her nephew has removed the stones of her house: she dies because as she is so much a part of her environment, she cannot be separated from it” (Shaw 2011). De forma pagana, y fuera de todo simbolismo cristiano, Reygadas admite: “Ella es parte del paisaje ahora. Ella es casi una alegoría de la crudeza del cañón mismo” (Stephens 2002).

### 3. Aspectos formales

#### *Una película documental*

La dimensión documental<sup>11</sup> de la cinta se debe a varios elementos: primero el que todos los actores del filme sean actores no profesionales; segundo, el que todos los lugares filmados sean “reales” y que no se haya construido ningún edificio o casa para las necesidades del rodaje (según lo confiesa el propio director); y tercero, gracias a algunas escenas precisas: el testimonio, frente a la cámara, del “juez” del pueblo, cuando habla con el protagonista (escena que es, simultáneamente, un homenaje al actor Cantinflas [1911-1993]<sup>12</sup>); un largo desfile de los niños del pueblo, que miran la cámara enfrente cuando el hombre se topa con ellos; un hombre discapacitado, que no puede usar las manos, y se come una manzana picada en un palo que logra mover hábilmente con el pie; y un hombre ebrio que, con voz ronca y desgarrada, canta la canción “Anillo de compromiso”, del cantante y actor mexicano José del Refugio Sánchez Saldaña (1921-2000), mejor conocido como Cuco Sánchez, que había llegado a actuar en un par de películas de la edad de oro del cine mexicano, como *La cucaracha* (1959), con María Félix, Dolores del Río y Pedro Arméndariz. Asimismo, al final de la película, hay una celebración festiva, después del derrumbe de la casa de Ascen, remarcable por su carácter documental: “la cámara se acerca torpemente a los rostros de los personajes y le otorga una inflexión documental” (Cervantes 2012: 92).

---

<sup>11</sup> Según Abel Cervantes, el cortometraje “Este es mi reino”, incluido en *Revolución* (2010), también es de marcado tono documental: “Reygadas reunió en esta cinta de doce minutos, de tono documental, a un grupo de personas de distintas clases sociales para celebrar una fiesta” (Cervantes 2012: 85).

<sup>12</sup> Véase: “Cuando estaba preparando la película, hice el viaje una vez más, a pie. Y fui a preguntarle al juez, ‘el representante del pueblo’ acerca de hacer una película allí. Me dio un discurso muy similar al que da en la película, y que es básicamente un homenaje a Cantinflas” (Stephens 2002).

*Un cine experimental*

Fuera del argumento de la película, la exploración formal e incluso la dimensión experimental del filme se observan en algunos momentos clave o debido a técnicas específicas: el montaje que establece conexiones y relaciones entre objetos totalmente distintos; el juego de desfase entre sonido e imagen; la prioridad dada a escenas paisajísticas sin intervención de la mano del hombre (planicie, montaña, barranca, etc.); la importancia de los elementos (agua, fuego, tierra, aire), con especial protagonismo de la lluvia y del viento en las ramas de los árboles.

Como recalca Bornstein:

El hombre enfermo de la ciudad [...], que busca la serenidad de un lugar para matarse, renace a la vida al redescubrir algunos instintos, algunas emociones físicas. Estas son las visiones de *Japón*, cuyo extraño título podría evocar el amanecer del sol sobre un mundo que renace: animales muertos, luego tiernos coitos de caballos, piedras mojadas por la lluvia, alcohólicos gritando canciones de amor hasta perder el equilibrio, nalgas de mujer. El filme se abre a las visiones, a los silencios o a los ruidos, más que a los diálogos o a los discursos, así como deja numerosas escenas sin explicar: “No hay que querer justificarlo todo en el filme como en la vida” (Reygadas en Bornstein 2003)<sup>13</sup>.

Por lo tanto, *Japón* es, ante todo, más que una película de acción o de palabras, un dispositivo sensorial, hecho a base de luz, imagen y sonido. Declara al respecto el actor principal, Alejandro Ferretis, en una entrevista: “Un film ideal, en nuestras conversaciones, era uno que pudiera tener cierto impacto exclusivamente a través de su contenido visual, sin recurrir a las palabras”. Lo que confirma el propio Reygadas en la entrevista en inglés incluida en el DVD de la película: “Emotion can come directly out of the sound and image, and not necessarily of the storytelling”. De ahí la función propiamente *vital* que le atribuye al cine: “a good spectator comes to the cinema to live, no to forget [life]” (ibíd.).

Esta voluntad de mostrar la vida misma también se trasluce en los movimientos de la cámara, que no respetan un orden preestablecido ni un cuadro riguroso, y en el manejo del fuera de campo. Como recalca Abel Cervantes a propósito de otra película del mismo director: “El fuera de campo —esa imagen que la cámara no puede captar— se devela. El espectador no ve una película, ve el mundo” (Cervantes 2003: 86). En otra entrevista, al hablar de *Batalla en el cielo*, Reygadas reivindica por lo tanto un “cine frío”: “My film exists in

<sup>13</sup> La traducción es nuestra.

the landscape of cold cinema [...]. You are used to hot cinema, American film, which relies on audience identification, and fabricated emotional moments. These films you are meant to forget once you leave the theater. I want my film's images and its characters to stay with you beyond the movie theater. And the film to be better every time you see it" (citado por Shaw 2011).

### *Una película autoconsciente*

Retomando las teorías de Jean-Louis Comelli (2009), Abel Cervantes recuerda que se pueden distinguir básicamente dos tipos de producciones cinematográficas:

La primera, relacionada con el espectáculo, supone la desaparición de los procedimientos y los materiales de la obra: el espectador la mira como una puesta en escena mágica, transparente. La segunda, por su parte, expone la producción de un filme. A través de distintos recursos —como el movimiento de la cámara, la música, los gestos de un actor, etc.— la película hace notar su condición artística (Cervantes 2012: 83).

Y el crítico añade en seguida: “El cine de Carlos Reygadas gira en torno al segundo concepto” (ibíd.). Varias escenas ejemplifican el carácter autoconsciente de la película. Primero, después de la cacería, cuando, en el coche que los lleva al pueblo, el chofer echa un grito para exigir el silencio, y el espectador se da cuenta, por raro que parezca, de que la música que se escuchaba no era la música (banda sonora) de la película misma, sino la que emanaba de la radio del coche. Asimismo, en la escena final, la presencia de la música de Arvo Pärt pone énfasis en el fuerte dramatismo del desenlace.

Es más: en la famosa escena en la que el hombre y Ascen están por consumir el acto sexual, es importante observar la compleja escenografía que el hombre le pide a la mujer, como si de un pintor o de un fotógrafo con su modelo se tratara, o, claro está, como si de un director de cine con una actriz se tratara. En este momento, el hombre la dirige a ella, como el propio Reygadas ha de haber dirigido a sus actores no profesionales para filmar la película, con una mezcla de firme autoridad artística e infinito respeto humano.

Por fin, hacia el final del filme, en la escena de la celebración, un hombre, de pronto, expone un diálogo que resuena en los oídos del espectador: “Dame de tomar, que es para la película” (Cervantes 2012: 92).



*La banda sonora*

No se escucha en la película ninguna música cinematográfica (o incidental, *film score* en inglés) compuesta específicamente para el filme, sino cuatro extractos (*soundtrack*) de música clásica o contemporánea: un fragmento de la *Pasión según San Mateo* (1727 o 1729), un oratorio de Johann Sebastian Bach (1685-1750); otro de la *Sinfonía n.º 15 op. 141* (1971) de Dmitri Shostakovich (1906-1975); el *Cantus en memoria de Benjamin Britten* (1977) y el *Miserere* (1989), dos piezas del compositor contemporáneo estonio Arvo Pärt (1935), conocido como un gran promotor del “minimalismo sacro”. Los cuatro fragmentos seleccionados se caracterizan por la prevalencia de la sacralidad o de la espiritualidad, perfectamente acordes con la tonalidad del filme.

Es de notar que un fragmento de la *Pasión según San Mateo* también es utilizado en *El sacrificio (Offret)*, séptima y última película (1986) de Andreï Tarkovski (1932-1986), una de las influencias más patentes de este primer filme de Reygadas. Como señala Abel Cervantes, la banda sonora no sirve de mero acompañamiento, sino que es parte del proceso de producción de sentido y del efecto estético en el espectador:

La música también se constituye como material cinematográfico de sentido. La secuencia final de *Japón* es un magnífico ejemplo. Mientras se escucha *Cantus in Memory of Benjamin Britten*, de Arvo Pärt, la cámara se desplaza a través de las vías del tren [...]. Es interesante vincular la estructura de la pieza con las imágenes. [...] comienza con tres compases de silencio y está sincronizada con el desplazamiento de la cámara. Primero aparece un violín. Entonces se escucha una campana, una viola, un chelo y un contrabajo. Cada instrumento toca la misma melodía, pero en un *tempo* distinto (Cervantes 2012: 93-94).

El crítico concluye:

Esta escena es un diálogo entre lo sonoro y lo visible. Mejor aún: es un proceso donde la materialidad sonora e imaginativa quedan descubiertas ante el espectador. Las locaciones naturales, los movimientos temblorosos de la cámara, el *travelling* giratorio que se devela en la pantalla, la música ascendente de Pärt, así como los actores no profesionales derrumbados desnudan el artificio de la película (ibíd.).

*Influencias y correspondencias*

El argumento de *Japón* recuerda el de una película del iraní Abbas Kiarostami, *El sabor de las cerezas*, que recibió la Palma de Oro en el Festival de Cannes

en 1997 y que también cuenta la historia de un hombre dispuesto a matarse (o, en este caso, a pagar a alguien para que le mate).

En la entrevista incluida en el DVD, Reygadas indica como posibles influencias —o cuando menos como directores y películas predilectos— a Robert Bresson (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956; *Pickpocket*, 1959), a Jean-Pierre y Luc Dardenne (*La promesse*, 1995), a Roberto Rossellini (*Roma, città aperta*, 1945), a Andreï Tarkovski, las primeras películas de Carlos Saura en España, a Luis García Berlanga (*Bienvenido Mr. Marshall*, 1953; *El verdugo*, 1963) y, por supuesto, a los japoneses Yasujirô Ozu y Akiro Kurosawa<sup>14</sup>. En otra entrevista, también reconoce su cercanía con *L'Humanité* (1999) de Bruno Dumont (Bornstein 2003). En entrevistas posteriores, confiesa también su cercanía con el tailandés Apitchapong Weerasethakul, el director de *Mysterious Object at Noon* (2000), *Blissfully Yours* (presentada en Cannes el mismo año que *Japón*), y posteriormente de *Tropical Malady* (2004) y *Uncle Boonmee* (Palma de Oro en el Festival de Cannes 2010).

En otra entrevista, Carlos Reygadas reconoce su deuda con el director alemán Werner Herzog (nacido en 1942):

Mucho tiempo atrás, a Herzog le preguntaron desde dónde construía sus films, y él contestó que desde el paisaje. Cuando leí eso, me di cuenta de que yo lo siento de la misma manera. Me he estado escribiendo con Herzog por un tiempo, y nos hemos hecho amigos. Ha sido una gran fuente de inspiración en ese sentido, en la aventura de filmar. *Burden of dreams* (*Yo soy mis sueños*, 1982), la película acerca de cómo filmó en el Amazonas, para mí es de lo más excitante. La aventura del rodaje es grandiosa y debe ser una búsqueda absoluta (Stephens 2002).

A pesar de esta serie de posibles —e incluso confesadas— influencias, que podrían hacer pensar en un cine transnacional o mundial (*world cinema*), no cabe la menor duda de que, como pretende Joanne Hershfield, al fin y al cabo, “Reygadas’ films are intentionally, visually and metaphorically set in Mexico” (Hershfield 2014: 37).

#### 4. Aspectos de la recepción

La película fue merecedora de muchos premios, en distintos festivales internacionales de cine, tanto en México, como en otros países (siendo incluso el reconocimiento en México posterior al internacional, debido a que el estreno del filme tuvo lugar en Cannes en 2002): Cannes 2002 (Caméra d’Or-Mention Spéciale en la Quincena de Realizadores); Bratislava 2002 (Grand Prix; Prize of

<sup>14</sup> Al respecto, véase también Shaw 2011.

the Ecumenical Jury); Edimburgo 2002 (New Director's Award); Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano 2002 (Havana Film Festival: primera película); Estocolmo 2002 (Audience Award); Río de Janeiro 2002 (Melhor Filme Latino-Americano); São Paulo 2002 (Critics Award: Honorable Mention); Tesalónica 2002 (mejor director); FICG de Guadalajara 2003 (mejor guión y mejor director de fotografía para Alejandro Reygadas); Buenos Aires 2003 (mejor actor para Alejandro Ferretis); Tromsø 2003 (Aurora Award-Special Mention) y, por fin, Premio al Mejor Guión Cinematográfico Original y Premio a la Mejor Ópera Prima de los Premios Ariel en México (2004) y premio a la Mejor Ópera Prima de los periodistas críticos de cine en México (2004).

La película sigue aureolada por el nimbo del misterio, del sexo y de la muerte, debido al trágico asesinato del actor principal, Alejandro Ferretis, de 59 años, junto con su amante Francisco Javier Vega, de 24 años, atrocemente golpeados a muerte en San Miguel de Allende el 28 de marzo de 2004 (véase Bornstein 2004; Glantz 2006), aunque los cuerpos solo fueron encontrados el 7 de abril del mismo año. En el caso del actor, el destino parecía repetir su trágica hazaña después de la muerte accidental de su padre, el escritor Jorge Ferretis (1902-1962), también a los 60 años, en un accidente de coche, el 28 de abril de 1962. Margo Glantz subraya también otra ironía del destino: “En *Japón*, el hombre destinado a morir sobrevive gracias a la anciana quien lo aloja en su troje. En la vida real, él muere y la mujer, Magdalena Flores, pudo hasta participar en la segunda película de Reygadas, aunque hayan circulado falsos rumores de que estuvo a punto de ser linchada por haber aceptado aparecer desnuda en la película” (Glantz 2006).

Después de *Japón* (2002), Carlos Reygadas dirigió también *Batalla en el cielo* (2005), *Luz silenciosa* (título original: *Stellet licht*, 2007), *Este es mi reino* (cortometraje incluido en *Revolución*, 2010), y *Post Tenebras Lux* (2012). Así como el título *Japón* remitía implícitamente a la luz de un amanecer en el Extremo Oriente, los títulos siguientes remiten a lo celestial (*Batalla en el cielo*) o a las variaciones de la luz (*Luz silenciosa*, *Post Tenebras Lux*), en un contexto de fuerte religiosidad o espiritualidad, que muestra el afán del director mexicano por las interrogaciones altamente metafísicas y al mismo tiempo muy concretas, por ser la luz la materia prima del arte que eligió explorar. De modo que Reygadas podría decir: “Dixitque Deus fiat lux et facta est lux” (Génesis 1:3).

## Bibliografía

- AMIOT, Julie (2006): “Carlos Reygadas, el cine mexicano y la crítica: ¿una bonita historia?”. En: *Cinemas d'Amérique Latine*, n.º. 14, pp. 154-165.
- BENMILLOUD, Karim (2015): “*Batalla en el cielo* de Carlos Reygadas o la radicalidad de los márgenes”. En: Wehr, Christian/Schmidt-Welle, Friedhelm (eds.): *Nationbuilding en*

*el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 263-274.

- BORNSTEIN, David (2003): “Carlos Reygadas, 30 ans, visionnaire et terre-à-terre”. En: *NEXT, supplément de Libération*, 15 janvier, en línea: <[http://next.liberation.fr/cinema/2003/01/15/carlos-reygadas-30-ans-visionnaire-et-terre-a-terre\\_427762](http://next.liberation.fr/cinema/2003/01/15/carlos-reygadas-30-ans-visionnaire-et-terre-a-terre_427762)> [último acceso: 31 de diciembre de 2014].
- (2004): “Le héros de *Japón* assassiné”. En: *Libération*, 4 mai, en línea: <[http://www.liberation.fr/culture/2004/05/04/le-heros-de-japon-assassine\\_478215](http://www.liberation.fr/culture/2004/05/04/le-heros-de-japon-assassine_478215)> [último acceso: 31 de diciembre de 2014].
- CERVANTES, Abel (2012): “5 apuntes sobre el cine de Carlos Reygadas”. En: de Icaza, Claudia Curiel/Muñoz Hénonin, Abel (eds.): *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo: ficción*. México: Cineteca Nacional, pp. 82-97.
- COMOLLI, Jean-Louis (2009): *Cinéma contre spectacle*. Paris: Verdier.
- GLANTZ, Margo (2006): “La realidad sobrepasa a la ficción”. En: *La Jornada*, 23 de noviembre, en línea: <<http://www.jornada.unam.mx/2006/11/23/index.php?seccion=opinion&article=a08a1cul>> [último acceso: 31 de diciembre de 2014].
- HERSHFIELD, Joanne (2014): “Nation and post-nationalism: the contemporary films of Carlos Reygadas”. En: *Transnacional cinemas* 5,1, pp. 28-40, en línea: <<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/20403526.2014.891330>> [último acceso: 31 de diciembre de 2014].
- LUCA, Tiago de (2010): “Carnal Spirituality: the Films of Carlos Reygadas”. En: *Feature Articles* Issue 55, en línea: <<http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/carnal-spirituality-the-films-of-carlos-reygadas-2/>> [último acceso: 31 de diciembre de 2014].
- MALCOLM, Derek (2002): “Japón”. En: *The Guardian*, 21 de mayo, en línea: <<http://www.theguardian.com/film/2002/may/21/cannes2002.cannesfilmfestival>> [último acceso: 31 de diciembre de 2014].
- MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, Ana María (2012): “El efecto-Reygadas y la experiencia de lo visible”. En: Curiel de Icaza, Claudia/Muñoz Hénonin, Abel (eds.): *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo: ficción*. México: Cineteca Nacional, pp. 64-76.
- REYGADAS, Carlos (2007): “Entrevista: Carlos Reygadas” (10 de agosto). En: <<http://pequenoscinerastas.wordpress.com/2007/08/20/entrevista-carlos-reygadas/>> [último acceso: 31 de diciembre de 2014].
- ROONEY, David (2002): “Review: *Japan*”. En: *Variety*, 7 de febrero, en línea: <<http://variety.com/2002/scene/reviews/japan-15-1200551473/#>> [último acceso: 31 de diciembre de 2014].
- SHAW, Deborah (2011): “(Trans)National Images and Cinematic Spaces: the cases of Alfonso Cuarón’s *Y tu mamá también* (2001) and Carlos Reygadas’ *Japón* (2002)”. En: *Iberoamericana* 44, pp. 117-131, en línea: <[http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/44-2011/44\\_Shaw.pdf](http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/44-2011/44_Shaw.pdf)> [último acceso: 31 de diciembre de 2014].
- STEPHENS, Chuck (2002): “Entrevista con el director Carlos Reygadas para la revista *Cinéma Scope*”. En: <[http://www.primordiales.com.ar/entrevistas/entrevista\\_con\\_el\\_director\\_carlo.htm](http://www.primordiales.com.ar/entrevistas/entrevista_con_el_director_carlo.htm)> [último acceso: 31 de diciembre de 2014].

- TOMPKINS, Cynthia (2013): "Crime and self-inflicted punishment: Carlos Reygadas' *Batalla en el cielo*". En: Tompkins, Cynthia: *Experimental latin american cinema. History and aesthetics*. Austin: Texas University Press, pp. 168-174.
- TOMPKINS, Cynthia (2013): "Whether or not to end one's life: Carlos Reygadas' *Japón*". En: *Experimental latin american cinema. History and aesthetics*. Austin: Texas University Press, pp. 159-167.
- VELAZCO, Salvador (2011): "Eros y Tanatos en Japón de Carlos Reygadas". En: *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, año 3, núm. 4, julio-diciembre. En línea: <<http://www.elojoquepiensa.net/elojoquepiensa/index.php/articulos/187>> [último acceso: 31 de diciembre de 2014].
- WRIGLEY, Nick (2003): "*Japón*, directed by Carlos Reygadas, México, 2002". En: <<http://www.dvdbeaver.com/film/dvdreview/japon.htm>> [último acceso: 31 de diciembre de 2014].