

## Correspondencias secretas. Carlos Reygadas lee a Juan Rulfo<sup>i</sup>

Javier Guerrero<sup>1</sup>

**Resumen:** El artículo explora el cine del realizador mexicano Carlos Reygadas, especialmente las relaciones que sus films *Japón* y *Batalla en el cielo* mantienen con la celebrada novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*. El texto parte de una entrevista concedida por Reygadas en la que el cineasta nombra marginalmente un libro de fotografías de Rulfo. A partir de esta pista, el artículo aborda las estrategias narrativas y estéticas que desarrolla Reygadas no sólo para exhibir las relaciones de su film con la novela de Rulfo sino principalmente para esconderlas. De acuerdo con la propuesta, el cineasta utiliza el secreto como doble arma: por un lado, para ocultar y borrar la procedencia del imaginario y por el otro, para imitar la operación rulfiana de escribir y hablar en más de una dimensión. Reygadas lee con detenimiento a Rulfo y redimensiona la sexualidad y el mestizaje al desenterrar y actualizar cuerpos y textos que hacen imposible el “romance fundacional” mexicano. Así mismo, aborda las contradicciones en las que está inmerso la mexicanidad y en cierto sentido plantea su necesaria desesencialización.

**Palabras Clave:** Carlos Reygadas - Juan Rulfo – secreto – sexualidad – mexicanidad - *Japón* - *Batalla en el cielo* - *Pedro Páramo*.

**Abstract:** The article explores the work of Mexican filmmaker Carlos Reygadas, especially the relationships between his films *Japan*, *Battle in Heaven* and Juan Rulfo's celebrated novel *Pedro Páramo*. In an interview, Reygadas once made a passing reference to a book of Rulfo's photographs; taking this comment as a clue, the article looks at the narrative and aesthetic strategies that Reygadas develops not only to exhibit but also and mainly to hide the relationships between his films and Rulfo's novel. In accord with this idea, the filmmaker uses secrets as a double-edged sword: on the one hand, to hide or erase the source of the imaginary, and on the other, to imitate the Rulfian operation of writing and speaking in multiple dimensions. Reygadas reads Rulfo carefully, re-measuring sexuality and *mestizaje* as he unearths and modernizes bodies and texts that make the Mexican “foundational romance” impossible. He also examines the contradictions surrounding Mexicanness and, in a certain sense, asserts the notion's necessary de-essentialization.

**Keywords:** Carlos Reygadas - Juan Rulfo – secrets – sexuality – Mexicanness – *Japan* - *Battle in Heaven* - *Pedro Páramo*.

Tras su participación en festivales internacionales, *Japón*, primer largometraje del director mexicano Carlos Reygadas, causó revuelo y desconcierto en gran parte de la crítica especializada. En 2002 el film fue presentado en Rotterdam y pocos meses después premiado en el Festival de Cine de Cannes. Tras numerosos galardones en un sinnúmero de citas internacionales, la crítica comparaba al cineasta o encontraba influencias en él de autores tan diversos como Herzog, Kiarostami, Tarkovsky, Ozu, Bresson, Rossellini y Bela Tarr.<sup>ii</sup> La participación de su segunda película, *Batalla en el cielo* (2005), nuevamente en el prestigioso festival francés —aunque en esta ocasión sin premios— complicó aún más la percepción que se tenía de este artista mexicano. Sus declaraciones, por otro lado, parecían continuar las especulaciones estéticas de más de un crítico que celebraba la inusual “hibridez” de este “incalificable” realizador. Reygadas comentó que cuando filmaba *Batalla en el cielo* pensó en Rossellini, especialmente en su modo de trabajar en *Roma, città aperta*, y que visualmente se había inspirado en cuadros de Tiziano y Tintoretto, en sus temas y colores. Así mismo sucedió con los films *Luz silenciosa* (2007) y *Post Tenebras Lux* (2012), ambos

---

<sup>1</sup>. Javier Guerrero es venezolano y profesor asistente de Estudios Latinoamericanos en el Departamento de Lengua y Cultura Española y Portuguesa de Princeton University, EE.UU. Guerrero tiene un doctorado de la New York University y una licenciatura de la Universidad Central de Venezuela. Su investigación se dedica a la literatura y cultura latinoamericana del siglo XX con un enfoque especial en los estudios de género, sexualidad y cultura visual. Guerrero fue Presidente de la Cinemateca Nacional de Venezuela y es escritor, además de autor y editor de varios libros y volúmenes académicos, así como de numerosos artículos de crítica cultural y estudios audiovisuales y cinematográficos en publicaciones estadounidenses e internacionales.

también presentados y premiados en el Festival de Cine de Cannes, así como asociados a las estéticas de Dreyer, Malick, Lynch y Kubrick.<sup>iii</sup> Tan sólo en una entrevista ofrecida a *Cinéma Scope*, tras una pregunta técnica sobre *Japón*, el cineasta señala que la cinta había sido rodada en el estado de Hidalgo, a más de 150 kilómetros al norte de Ciudad de México, y que en un libro de fotografías de Juan Rulfo (que Reygadas acababa de recibir de regalo) había muchas imágenes de este cañón tomadas en los años cuarenta, que se vían exactamente igual que hoy día: “nada ha cambiado” (Stephens, “Entrevista a Carlos Reygadas”).

Esta revelación, hecha de paso y con el añadido suspicaz del sorprendente libro de fotografías que “acababa de recibir”, se une a las sospechas responsables del presente artículo. Quiero plantear que el film *Japón* de Carlos Reygadas y, en cierto sentido, su película posterior, *Batalla en el cielo* —al constituirse en correlato del primero—, componen lecturas secretas de la celebrada novela de Juan Rulfo: *Pedro Páramo*. Ciertas pistas me llevaron a rastrear esta correspondencia y ahora pretendo revelar las estrategias narrativas y estéticas que desarrolla Reygadas no sólo para exhibir las reciprocidades sino principalmente para esconderlas. Me interesa entonces el secreto como doble arma. Por un lado, el cineasta oculta y borrona la procedencia, sólo la “revela” casi por error, por accidente; y por el otro, imita la mismísima operación rulfiana: escribir y hablar en más de una dimensión, conservando el sagrado o místico secreto del texto, planteando una ambigüedad eterna, como el proceder de *Pedro Páramo*.

Quiero, por supuesto, superponer el texto a las propias declaraciones de Reygadas o de Rulfo; no pretendo comprobar el origen del film, ni quiero borrar el tono especulativo de mi artículo así como las ambigüedades de la película. Deseo más bien realzar este último para entonces tratar de dar respuestas a las razones por las que ciertas lecturas de *Pedro Páramo*, en la obra de Reygadas, se mantienen irremediablemente ocultas, veladas, únicamente accesibles a profanadores de tumbas y textos.

## 1

El argumento de *Japón* es sencillo. Un hombre (Alejandro Ferretis), de quien nunca sabremos el nombre, vaga por una planicie mexicana, se cruza con un grupo de cazadores, quienes lo guían hasta un pequeño pueblo situado en un cañón. Allí decide quedarse y encuentra alojamiento en casa de una anciana. Su nombre es Ascen, una viuda indígena a quien la familia quiere despojar de su casa. El hombre comienza a darse cuenta de que hay algo muy poderoso en las piedras de este lugar y poco a poco se siente atraído por la mujer que le ha dado cobijo. Aunque ya pueden atisbarse ciertos guiños a la novela de Rulfo, el cineasta crea un nuevo argumento que a su vez lo distancia del texto. Argumentalmente pueden verse las notables diferencias entre los textos de Rulfo y de Reygadas. Para entonces abordar estas divergencias, quiero comenzar con el título. ¿Por qué *Japón*? Al igual que Rulfo con *Pedro Páramo*, el cineasta mexicano tenía en mente otro nombre, o más bien, un concepto, una imagen que devino en el título que finalmente escogió:

Estuvo la opción de llamarlo “Sin título”, pero eso hubiera sido un título en sí mismo... Provisionalmente lo llamamos “El caracol”, por esa ruta ventosa del mismo nombre... Luego pensé en “Amanecer”, ya que el sol resucita todos los días. Luego quise llamarlo como el concepto principal, en una palabra. Para mí es una “resurrección”, pero es muy cristiano y no muy interesante. Luego pensé en “Sol”, el este, que básicamente es 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. Comencé a pensar que el principio del filme sería un sol

magnífico, imponente, como el de la bandera imperial japonesa, con la palabra “Japón” sobre él. Sé que es un título muy extraño, y podemos dejarlo abierto a la interpretación (Stephens).

Se sabe que Rulfo, antes de seleccionar el título final de *Pedro Páramo*, había pensado en llamar a la novela “La estrella junto a la luna” (Gordon, 2003). Me interesa señalar dos puntos. En principio, ambos se debaten entre dos títulos de los cuales tanto Rulfo como Reygadas desechan las imágenes que directamente nombran la naturaleza (“Sol”/“La estrella junto a la luna”) y optan por títulos que aunque evocan, sustituyen lo natural. Por otro lado, ambos se debaten en una confrontación de energías sexuales. *Pedro Páramo*, en toda su desértica masculinidad, se impone ante una invocación femenina (“La estrella junto...”), y en *Japón*, la misteriosa aparición de un nombre sin anclar que también evoca un conjunto de significados femeninos centrados en su procedencia oriental eclipsa la masculina luminosidad que se había contemplado (“Sol”). Aunque, por supuesto, tanto en *Japón* como en *Pedro Páramo* se erosionan las sexualidades; creo que la tensión masculino-femenino, exhibida en ambos textos, ya se presenta desde un comienzo con la misma disputa y selección del nombre. Pero ahora quisiera señalar una diferencia.

De las palabras citadas se desprende una idea más: el cineasta advierte que su título, a pesar de ser extraño, queda abierto a la interpretación. Por el contrario, con el título de *Pedro Páramo*, Rulfo parece inscribir su novela en un significado estable, concreto, a lo que probablemente deba la lectura, común y extendida, de esta novela como mera alegoría a las dictaduras latinoamericanas. En el mejor de los casos se ha tratado de leerla en clave mitológica occidental (Ortega, 1969; Fuentes, 1969; Franco, 1992). Reygadas descarta esta posibilidad y trata de desanclar al texto proponiendo un título que hable más de lo oculto que de la superficie.

Deseo plantear desde ahora que a mi parecer, Reygadas no adapta *Pedro Páramo*, sino que materializa los pasajes ocultos de la novela de Rulfo: su relato escondido, enterrado. De allí, hablando de nombres, mi título. Es ésta la manera como quiero proceder para ingresar a las profundidades de *Japón*. Pero debo continuar con los nombres. El primer título contemplado por el cineasta fue el “El caracol”, que apunta — como dice Reygadas— a la ruta ventosa con la que además se inicia la película. Siempre me ha parecido fundamental el inicio de *Pedro Páramo*, no sólo porque hace gala de su construcción como microrrelato (en una sola oración se cuenta la historia) sino principalmente porque devela la materia mística (luego veremos que iniciática) del texto.

Como relaté, el inicio de *Japón* se produce cuando el hombre pide ayuda para llegar a un poblado. Para acceder a este lugar, el hombre debe tomar una ruta que se llama “El caracol”. El cineasta, en la misma entrevista que he citado, hace referencia a este lugar: “...la 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” (Stephens). Interesante es observar cómo este lugar funciona como puerta de entrada y salida para acceder o abandonar el pueblo que se proyecta como madriguera de pronunciadas vueltas circulares.

Semejantemente, cuando Juan Preciado llega en busca de su padre se plantea una duda similar: ¿cómo se llega a Comala?: “Era ese tiempo de la canícula, cuando el aire de agosto sopla caliente, envenenado por el olor podrido de las saponarias. / El camino subía y bajaba: ‘Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para él que viene, baja’” (Rulfo, 2004: 66). El camino que recorre el hombre de *Japón* parece emular la ruta que conduce a Comala. En ambos textos, la circularidad, la subida y la bajada, anticipan un viaje iniciático que debe emprenderse con ayuda. El camino es la puerta de iniciación, por donde se llega y por donde aparentemente se sale, según el texto de Rulfo. Encontrar el camino se logra al resolver el enigma. A

pesar de que el texto comenta que “el que va, sube”, enseguida Juan Preciado pregunta: “¿Cómo dice usted que se llama el pueblo que se ve allá abajo? / —Comala, señor” (2004: 66). Entrar a esta madriguera, venciendo los obstáculos y hasta el enigma, no es sólo el inicio de *Pedro Páramo*, es también el comienzo de un viaje al México profundo. *Japón* también parece continuar el paisaje y el tiempo que describe Rulfo. El descampado soleado, caliente y el olor a podrido. Reygadas le da importancia a este inicio, no sólo por sus declaraciones ni por comenzar aquí la narración; la escena es la fotografía que hace posible el cartel de la película (Fig. 1). La muerte de una paloma marca la entrada: el hombre desprende su cabeza del cuerpo ante las débiles manos del niño cazador. Pero creo que estos elementos constituyen marcas más importantes.

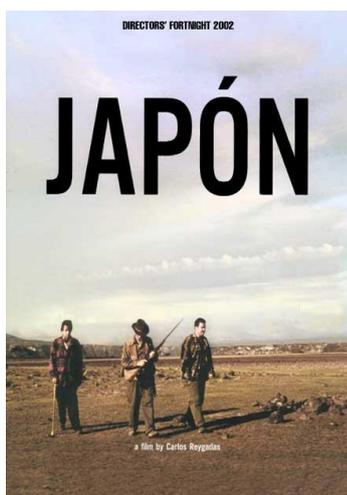


Fig. 1. Cartel de *Japón* de Carlos Reygadas.

## 2

La iniciación tiene que ver directamente con la muerte, y tanto en *Pedro Páramo* como en *Japón* está en el mismísimo pórtico del relato. Juan Preciado va a Comala por una promesa que le hiciera a su madre antes de morir, “Le apreté sus manos en señal de que lo haría, pues ella estaba por morir y yo en un plan de prometerlo todo (...) Entonces no pude hacer otra cosa sino decirle que así lo haría, y de tanto decirselo se lo seguí diciendo aun después de que a mis manos les costó trabajo zafarse de sus manos muertas” (2004: 65). El descenso (o ascenso) a Mitlán comienza tras el murmullo de la muerte. Juan Preciado, guiado por la presencia espectral de su madre (incluso por sus propias manos), emprende el viaje. A pesar de haberle hecho la promesa con la convicción de que no la cumpliría, decide ir a Comala y emprender un viaje iniciático. Y ésta es una clave que se desvela en *Japón*.

El hombre, aunque guiado por las señales de la muerte, toma la ruta circular que conduce a la barraca; pero antes le dice a un cazador que vino a este lugar para matarse. La película de Reygadas deja en claro que el hombre ha venido hasta el fin del mundo para preparar su muerte, y de esta manera nos descubre el componente iniciático —no místico— del viaje de Juan Preciado a Comala. El padre parece ser el anzuelo que lo lleva a las profundidades de Mitlán y *Japón* es consciente de ello.

Al comienzo de la película vemos cómo se emprende el viaje desde una ciudad convulsionada al interior de México. Un túnel es el camino que une a las dos realidades, pero también queda claro cómo el hombre va ingresando a un territorio espeso, profundo. En la oscura noche se ve una luz que desciende hasta desaparecer.

Sobre el camino pedregoso, húmedo, que parece penetrar la tierra hacia su corazón (Mitlán), se imprime el título del film: *Japón*.

La iniciación se diferencia del misticismo por su concepción activa, caracterizada por una prosecución metódica, un control riguroso e incesante, que se toma a sí misma como punto de partida para la “realización”; mientras que en el misticismo el individuo parece estar abierto a lo que se le presente, sea del orden que sea. Aunque la espectralidad de Comala pudiera obligar a Juan Preciado a aceptar la realidad de los murmullos —también título considerado por Rulfo—, la decisión del viaje (que Rulfo nos garantiza que es suya) y la guía de la madre nos obligan a ir más allá. Y este “más allá” lo contiene *Japón*.

De manera consciente el hombre decide iniciar un camino a la muerte sin saber que pese a su decisión y preparación (es artista) no le va a ser fácil. El camino y Mitlán son lugares desconocidos para él y en ellos debe descubrir o más bien desenterrar las historias que lo hicieron llegar hasta allí. Ésta es otra clave que apunta la película de Reygadas y con la que me atrevo a especular sobre el título.

A pesar de que Juan Preciado es guiado por los recuerdos y que los murmullos de su madre direccionen su viaje y estadía en un pueblo habitado por espectros (Eduviges, los hermanos incestuosos, Susana San Juan), se encuentra en un lugar desconocido, extraño, al que en un principio (antes de su iniciación, su muerte) teme. Sin embargo, desde que llega, todos lo reconocen: los espectros saben que se trata del hijo de Doloritas. Eduviges Dyada lo sorprende:

¿De modo que usted es hijo de ella?  
—¿De quién? —respondí.  
—De Doloritas.  
—Sí ¿pero cómo lo sabe?  
—Ella me avisó que usted vendría. Y hoy precisamente. Que llegaría hoy.  
—¿Quién? ¿Mi madre?  
—Sí. Ella.  
Yo no supe qué pensar. Ni ella me dejó en qué pensar (2004: 72).

El hombre, a pesar de su firme intención de morir y adentrarse en las profundidades mexicanas, descubre que no (se) conoce, que todo resulta extraño y ajeno. Aunque en tierra nacional, desplazarse hasta allá resulta tan perturbador e inquietante, tan desconocido, como ir al mismísimo Japón.

### 3

Ambos hombres han decidido viajar a un lugar desconocido y este tramo de la iniciación repercute en una experiencia distinta del cuerpo: “Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar. Mi cuerpo, que parecía aflojarse, se doblaba ante todo, había soltado sus amarras y cualquiera podía jugar con él como si fuera de trapo” (2004: 72). Para penetrar a Comala, o a Japón, tras vencer el enigma, el cuerpo debe lograr una materialidad distinta que lo integre a una nueva “realidad”.

Comala, como ya he sugerido, se parece mucho a Mitlán; el inframundo azteca, nivel inferior de la tierra de los muertos. Rulfo ofrece algunas claves: “[Comala] está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno (...) muchos de los que allí se mueren, al llegar al Infierno regresan por su cobija” (2004: 67). La muerte no sólo lleva de la mano a Juan Preciado, desde el mismísimo momento que entra a Comala presencia su espectralidad: “Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera. Después

volvieron a moverse mis pasos y mis ojos siguieron asomándose al agujero de las puertas” (2004: 70). Y en este Mitlán no sólo la muerte se aparece sino que el cuerpo es guiado por los espectros, soltado por sus amarras al servicio del reino.

Juan Preciado llega a Comala en busca de su padre, pero su primer destino es la casa de Eduviges Dyada, quien, como ya referí, sabía que vendría y lo estaba esperando. Eduviges hace referencia a la cercana amistad que la unió a la madre de Juan Preciado (Doloritas): “Nos hicimos la promesa de morir juntas. De irnos las dos para darnos ánimo una a la otra en el otro viaje, por si se necesitara; por si acaso encontráramos alguna dificultad. Éramos muy amigas” (2004: 73). Pero clave para el argumento que manejaré es el hecho de que Eduviges pudo haber sido la madre de Juan Preciado. Aunque en el encuentro inicial no se revele el secreto, más adelante sabremos que la mujer reemplazó a Doloritas en su noche de bodas con Pedro Páramo: “Sí, muchas veces dije: ‘El hijo de Dolores debió haber sido mío’. Después te diré por qué” (2004: 73). Por lo tanto, guiado por su propia madre, Juan Preciado llega directamente a la casa de la que pudo haber sido su madre, diríamos, otra madre —una madre simbólica— que además lo acoge en su vientre-casa y luego en su vientre-tumba.

En *Japón*, al llegar a este pueblo espectral, el hombre busca un lugar para alojarse. Tras ser guiado por un cazador, como sucede en *Pedro Páramo* con Abundio, el hombre llega a casa de una anciana, una viuda indígena que pareciera haber vivido allí toda su vida. El juez, representante oficial del pueblo, le da la bienvenida y permite que se aloje. Enseguida pide a su esposa que lo guíe hasta casa de Ascen, quien tiene una pieza (una troja) desocupada.

Quiero señalar un paralelismo entre los textos. Tanto el hombre como Juan Preciado entran a una realidad tejida por mujeres. En *Pedro Páramo* los recuerdos femeninos hacen propicio el ingreso de Juan Preciado. Luego de pernoctar en casa de Eduviges, Damiana Cisneros le ofrece cobijo: “—No me llamo Eduviges, soy Damiana. Supe que estabas aquí y vine a verte. Quiero invitarte a dormir a mi casa. Allí tendrás dónde descansar” (2004: 93). La confusión Damiana-Eduviges-Doloritas parece apuntar hacia una misma dirección: el ingreso a Comala es un viaje de regreso al vientre materno, a un mundo femenino que circula la vida de Juan Preciado.

*Japón* da cuenta de esto, no sólo por el viaje consciente a la muerte, sino por la centralidad de Ascen en el texto. Aunque la llegada a este lugar pareciera accidental, poco después el hombre se dará cuenta que ha llegado directamente al corazón de la tierra. La anciana es el personaje central del film; luego del encuentro, la historia y el hombre la seguirán hasta su desenlace. Me interesa señalar que Reygadas sabe leer las claves “secretas” de *Pedro Páramo* y plantea que este viaje a Mitlán es necesariamente un retorno a los vientres originarios de las diosas mesoamericanas.



Fig. 2. Ascen (Magdalena Flores) en *Japón* de Carlos Reygadas.

4

Antes de entrar de lleno al corazón del texto quiero hacer una referencia a las estrategias utilizadas por Carlos Reygadas para filmar *Japón*. En principio debo

señalar su decisión de trabajar con actores naturales, no profesionales; determinación que también tomará en *Batalla en el cielo* y en sus más recientes films: *Luz silenciosa* y *Post Tenebras Lux*. La búsqueda de la “actriz” parece haber sido una tarea complicada. La idea de que fuera una mujer cuyo cuerpo delatará las marcas del tiempo y del lugar estuvo presente desde el inicio. Sin embargo, el cineasta confiesa su “accidental” modo de encontrarla:

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 toda su vida—. Ninguno de los actores que vi tenía nada así incorporado a sí mismo. Nunca hubieran podido construir tales personajes. Tuve mucha suerte, porque había encontrado a otra mujer que haría el papel, y ya había trabajado con ella por tres meses. Luego, dos días antes de comenzar el rodaje, de golpe dijo que se había roto la cadera. No vino a decírmelo, solamente me dejó un mensaje y se fue. Así que a lo largo de las dos primeras semanas de rodaje estuvimos buscando desesperadamente a la actriz principal. Cuando filmamos un pedacito de esa parte en la carnicería al comienzo del filme, alguien vio pasar a Magdalena [Flores]. Fue realmente algo de mucha, mucha suerte (Stephens).

No transcribí el pasaje completo para ilustrar cómo se invoca la “naturalidad” de las representaciones, sino principalmente para plantear que tal como funcionan los relatos cuestionados, el cineasta se da a la tarea de desenterrar el cuerpo de la diosa en el propio terreno, en el centro de Mitlán. E interesante es una observación de Reygadas en relación con este cuerpo: “...ella es parte del paisaje ahora. 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...” (Fig. 2). Quiero señalar que a pesar de penetrar a un inframundo originario, ancestral, el(os) cuerpo(s) de la(s) diosa(s) parece(n) conservar la juventud de antaño. Nada ha cambiado.

Por otro lado, Reygadas comprende que para filmar en estas profundidades debe plantear una estrategia naturalista y evocar un cine “directo” —tal vez “imperfecto”— que intente borrar al intermediario:

Filmábamos muy temprano en la mañana, por tres o cuatro horas, y luego nuevamente otras tres o cuatro horas al final del día; de tal manera que siempre teníamos luz natural. Toda la luz de la película, en las escenas diurnas, es natural. Usamos reflectores pequeños. De noche, teníamos solo 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—. Excepto la gorra anaranjada y sucia del camionero del sobrino, que yo mismo traje (Stephens).

Y tras la búsqueda de esta realidad, aparece Ascen. En el encuentro del hombre con Ascen se revela un dato importante. Luego de que la esposa del juez los presente, él llama a la anciana “Asunción”, que por demás es un nombre propio común, no así el de “Ascensión”. La viuda lo corrige y dice: “Ascensión, no Asunción. Asunción es la de la virgen María, Ascensión es la de nuestro señor Jesucristo. Pero llámeme Ascen, que es como todos me dicen aquí”. La religiosidad de Ascen se

confirma cuando en la escena posterior besa la imagen del Sagrado Corazón de Jesús que reposa al lado de su cama, como imagen religiosa de cabecera. Según las propias palabras de Reygadas: “Ascen tiene un altar en su habitación y reza allí todas las noches simplemente porque, durante los últimos tres siglos, en cada casa del pueblo ha habido un altar donde los borrachos, los adúlteros y los asesinos rezan por igual” (PR).

Me interesa pensar la religiosidad que construye a esta mujer en la dirección que refiere Reygadas para entonces plantear un nuevo movimiento. El cineasta mexicano hace una reflexión interesante: “De la misma manera en que los ritos revelan verdades acerca del inconsciente colectivo de la gente, los iconos también revelan deseos, temores y frustraciones (...) la mujer mexicana ve en Jesús su propio ideal erótico (...) nadie está consciente de este elemento...” (PR). Aunque difiero en cierta medida de la opinión de Reygadas, me interesa el revés planteado por *Japón*. La erotización del icono religioso cancela el borramiento sexual que profesa el cristianismo. Ascen reinventa su erotismo, amainado por los años y su viudez, y lo vuelca a la religión. Y esta combinación me parece fundamental al leer *Pedro Páramo*.

## 5

La religiosidad de Comala es mestiza: se profesa una cristiandad que ha suprimido la culpa como sentimiento primordial (a pesar de los esfuerzos del padre Rentería) y la liturgia se ha convertido en hábito. La conquista de América obró una destrucción masiva que impuso al cristianismo como única fe. Su imposición se produjo sobre las ruinas de una cultura compleja y rica, que a pesar de su aniquilamiento buscó las maneras de resistir. La transfiguración de las diosas mesoamericanas se produjo con el advenimiento de las figuras femeninas al panteón católico. Aunque estas transformaciones funcionan como tácticas de dominación, en ellas también impera la resistencia indígena. Guadalupe es la metamorfosis de Coatlopeuh —descendiente de Coatlicue— o Tonantzin (cf. Anzaldúa, 1987; Lafaye, 1999), madre y reina de México. La imagen recurrente es la Catedral de Ciudad de México construida sobre el templo de Tenochtitlán dedicado a Xipe o el de Quetzcoátl, un templo dedicado al sol y otras edificaciones (Krickeberg, 1985).

A contracorriente de las lecturas acostumbradas,<sup>iv</sup> *Pedro Páramo* es un viaje a Mitlán en busca de la gran madre. Las mujeres devienen en las diversas diosas del mundo prehispánico. Juan Preciado emprende un viaje iniciático al inframundo, en busca de una realidad esencial. Sin embargo, Susana San Juan —quien desestabiliza el poder y el falo de Pedro Páramo— es la figura femenina central del texto. Su cuerpo no sólo atrae a Páramo, sino que lo aspira, lo sorbe con todo su poder generador: “Pensó en Susana San Juan. Pensó en la muchachita con la que acababa de dormir apenas un rato. Aquel pequeño cuerpo azorado y tembloroso (...) se había abrazado a ella tratando de convertirla en la carne de Susana San Juan. ‘Una mujer que no era de este mundo’” (2004: 163-164).

Como diosa principal, en Susana convergen los recursos acuáticos, telúricos, terrestres y lunares de las diosas mesoamericanas (cf. Báez, 2007). Un recuerdo de Susana confirma esta textura: “‘Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena. Tenía los ojos cerrados, los brazos abiertos, desdobladas las piernas a la brisa del mar. Y el mar allí enfrente, lejano, dejando apenas restos de espuma en mis pies al subir de su marea...’” (2004: 151).

A mi parecer, en Susana también opera una caracterización mestiza: es una diosa enterrada, profanada, cuya sexualidad se resiste (utilizando la locura) a la conversión. “Susana San Juan, semidormida, estiró la lengua y se tragó la hostia (...) Y se volvió a hundir entre la sepultura de sus sábanas” (2004: 165-166). Susana se resiste a ser confesada (enterrada) por el padre Rentería —“No podía entregar los

sacramentos a una mujer sin conocer la medida de su arrepentimiento” (2004: 169)— y al borde de la muerte, con una extraña quietud, dice: “‘Tengo la boca llena de tierra’ (...) ‘Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados, duros como si mordieran oprimiendo mis labios...’” (2004: 168).

La sexualidad desbordante es una condición intrínseca de las diosas mesoamericanas. La muerte de Susana, con toda su explosión erótica (imposible de domesticar), no sólo confina a Pedro Páramo a una eterna mudez, sino que condena a Comala a morir de hambre: “—Me cruzaré de brazos y Comala se morirá de hambre. Y así lo hizo” (2004: 171). La disolución de Susana, su cuerpo “...transparentándose en el agua de la noche” (2004: 177), obra el fin de *Pedro Páramo*: “Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras” (2004: 178). Y por las piedras, quiero retomar *Japón*.

## 6

De la mano de la esposa del juez, el hombre llega a casa de Ascen. Antes de que la mujer aparezca, en lo alto, el hombre al borde del abismo, ve cómo tras su pisada las piedras se desprenden, se desmoronan por la fuerza que ejerce su cuerpo. Ascen aparece y una vez que acepta alojarlo, le enseña la habitación en la que se hospedará. Las piedras tendrán una función distinta a las de *Pedro Páramo*, pero serán fundamentales para el relato.

En principio quiero plantear que esta casa-vientre está hecha de piedras; enterrada entonces en ella, estará Ascen, en quien el tiempo parece haberse detenido. Al leer *Pedro Páramo, Japón* ofrece la centralidad del relato a esta diosa, que funcionará como Susana San Juan. Pero lo interesante de la película mexicana —como he adelantado— es que no versiona sino que excava, descubre las deidades mesoamericanas que permanecen sepultadas en la novela de Rulfo.

Ya me he referido a las dificultades que enfrentó la producción para encontrar a la actriz que interpretara el rol de Ascen. Pero me interesa referirme al clímax argumental del film. Luego de que el hombre decide quedarse, se da cuenta que no le es posible quitarse la vida. La muerte, como estado iniciático, necesita una preparación que él no tiene.

Aunque acogido por este gran templo en el que deviene la casa de Ascen, al hombre le es imposible encontrarse. A pesar de estar en contacto con las piedras, con un vientre originario, su ansiedad no parece cesar. El film sorprende al dar un giro inesperado: el hombre siente el deseo y la necesidad de entrar a este vientre materno, se siente atraído por el cuerpo de la diosa, un cuerpo que promete otro mundo, “¿Pero cuál era el mundo de Susana San Juan? Ésa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber” (2004: 151).

En una entrevista, Carlos Reygadas habla sobre la contextura de ambos personajes. Y aunque nunca se refiere a Ascen como a una diosa —como tampoco lo hacía Rulfo<sup>v</sup>—, la contraposición queda clara:

Quería ir en contra de ciertas convenciones, las cuales siempre me han molestado porque no se corresponden con la realidad. Algunas de ellas tienen que ver con esa idea de que las mujeres son el sexo débil, que la gente vieja no sabe nada y que la educación lleva necesariamente a una satisfacción plena. En *Japón*, Ascen es una mujer vieja y sin educación. El hombre es más joven, más cultivado. Pero al final, Ascen es la más fuerte, la más sabia y probablemente la más feliz de los dos (...) El personaje en la película se protege a sí mismo usando una barrera de ideas metafísicas, como una armadura diseñada para prevenir que las

cosas elementales de la vida lo afecten. La mujer se encuentra totalmente indefensa. Y cuando se abandona, se entrega a él de una manera tan abierta, el hombre claramente se da cuenta de que su caparazón es algo inadecuado (PR).

La escena sexual, explícita y marcada por la completa desnudez de ambos personajes, señala la contextura de Ascen como una diosa. El hombre penetra en las profundidades de la anciana, con el deseo de volver al vientre materno, al inframundo, a la muerte que circulará la vida. La escena, por demás polémica y poco común en el cine latinoamericano, hace posible develar los secretos que Rulfo entierra. Juan Preciado “vuelve” a Comala para morir y penetrar a Mitlán- vientre-de-su-madre-Susana-San-Juan. Su compenetración con la materia enterrada, acuosa de la muerte y de las diosas, da paso a la muerte como iniciación:

El calor me hizo despertar al filo de la medianoche. Y el sudor. El cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo. Yo me sentía nadar entre el sudor que chorreaba de ella y me faltó el aire que se necesita para respirar (...) No había aire. Tuve que sorber el mismo aire que salía de mi boca, deteniéndolo con las manos antes de que se fuera. Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre (...) Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjugarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi (2004: 116-117).

La disolución de Juan Preciado se realiza entre una materia espumosa, parecida a la que evoca el recuerdo de Susana San Juan (“...restos de espuma en mis pies al subir de su marea”). Su iniciación se produce en una posible noche sexual que da paso a otra realidad. *Japón* entiende el punto y plantea una reconexión sexual con el inframundo, con las diosas mesoamericanas. El cineasta habla de la escena en cuestión:

Cuando una persona inspira un personaje en lugar de que ocurra al revés, los actores no necesitan conocer el guión. Simplemente interpretan su parte. Magdalena nunca tuvo acceso al guión ni a los diálogos. Para cada toma le dije lo que tenía que hacer y decir, cuándo y cómo. Para la escena de sexo, por ejemplo, yo me anticipaba a cómo iba a reaccionar ella en la vida real. Ella cumple sus promesas pero como es también muy modesta, le es muy difícil estar desnuda enfrente de un extraño. Así que dentro de los límites de la ficción, era exactamente la misma situación. Ella le hizo una promesa al hombre, cuyo personaje en este momento de su vida no estaba acostumbrado a la interacción sexual. Cuando llegó el momento de dirigirla, todo lo que le dije fue “síntese y haga todo lo que el hombre le diga que haga”. Ella me había prometido que haría la escena, así que yo sabía que haría lo que [Alejandro] Ferretis le dijera. También sabía que su modestia era inevitable y que se resistiría, que es exactamente lo que yo quería tener en la película. También le dije a Ferretis que la pusiera gentilmente a Magdalena sobre sus manos y rodillas y la penetrara. La escena se desarrolló exactamente de la manera en que yo me la había imaginado (PR).

Pero *Japón* añade un elemento más. A pesar de la apertura de la diosa, el hombre no puede ingresar a ella, su caparazón —como lo comenta el propio Reygadas— es inadecuado; aunque se traslade hasta el cañón para matarse, hay una

distancia que lo separa de esta realidad mesoamericana. Con sus diferencias, el hombre —ante Ascen— se torna débil, inferior, incapaz de comprender y sentir los elementos que lo rodean. La sexualidad de Ascen es superior, su cuerpo se mantiene deseoso, como el de Susana San Juan. A partir de este punto, el film narra el peligro que ella enfrenta. Él seguirá su paso hasta que la muerte empañe la realidad.

Una vez que el hombre se ha involucrado con Ascen descubre que su propia familia está intentando desalojarla de su casa para vender las piedras con las que está construida. Aunque el hombre lucha para que esto no suceda, la película de Reygadas finaliza con la partida de Ascen, quien, una vez despojada, emprende un camino que se ve truncado por un extraño accidente que la hace desaparecer. Sólo vemos los restos de ella (partes de su vestimenta) junto a algunas piedras que, esparcidas por el camino de vuelta, dejan huella de su existencia.

*Japón* hace énfasis en la profanación del altar de la diosa. Como *Pedro Páramo*, no parece constituir una celebración de la realidad prehispánica; por el contrario, el film se centra en la devastación de una realidad, represada en el inframundo al que únicamente se puede ingresar a partir de la iniciación.

## 7

*Batalla en el cielo*, segundo largometraje de Reygadas, aunque argumentalmente se distancia de *Pedro Páramo*, “completa” o más bien desvela ciertos contenidos que aún permanecen enterrados en *Japón*. El argumento del film es más complejo que su antecesor. Marcos (Marcos Hernández) y su esposa (Berta Ruiz) secuestran a un niño para obtener una recompensa. El hombre tiene una relación cercana con Ana (Anapola Mushkadiz), la hija del general para quien trabaja, que a su vez se prostituye por placer. Un acercamiento inusual, en el que Marcos y Ana tienen sexo, hace que le confiese su “crimen”. Se vuelven a ver y Marcos la asesina. Poco después, ensangrentado, escapa del lugar y se une a la peregrinación al templo de la Virgen de Guadalupe.

El film comienza con un viaje, un viaje inverso al ocurrido en *Japón*. Ana llega a Ciudad de México; Marcos, chofer del padre de la joven, la espera en el aeropuerto para conducirla a casa. En el trayecto, Ana pide que la lleve a la “boutique”, nombre del local privado donde se prostituye. Para ir a este lugar, Marcos debe devolverse y girar. Quiero proponer este inicio como una variante de *Japón*, en el que no sólo se invierte el destino y se mantiene el ingreso a una realidad circular — madriguera/rizoma/caracol, que se reitera con los planos cenitales de las vías de ciudad de México— sino que en esta ocasión es una mujer la que viaja, la que “viene”. Esta variante es a mi juicio fundamental ya que desde un principio descoloca la agencia narrativa de la película.



Fig. 3. Ana (Anapola Mushkadiz) y Marcos (Marcos Hernández) en *Batalla en el cielo* de Carlos Reygadas.

Como Juan Preciado, Marcos está a punto de desvanecerse ante otra realidad que lo perturba y tienta. El contacto con estas mujeres enterradas, en un espacio intersticial, le permite ingresar a otra realidad. Quiero plantear que *Batalla en el cielo* implica una vez más la sexualidad como experiencia iniciática. El acto sexual entre Ana y Marcos no sólo marca un antes y un después narrativos, sino que plantea claramente el romance fundacional (Sommer) de la nación mexicana. La escena en cuestión es destacada por una fanfarria de procesión religiosa (relacionada también al izamiento de la bandera mexicana en el zócalo de la ciudad) y llega a su fin con un plano cenital que los coloca como imágenes religiosas de una nación mestiza (Fig. 3). Este cuadro religioso-sexual naufraga como fundación cuando Ana se levanta de la cama y Marcos queda solo. Sin duda, las batallas entre lo masculino y lo femenino dislocan la nación. El romance nacional no sólo es imposible, es cancelado.

Como puede observarse, aunque el argumento se aleje de la novela de Rulfo, insiste en plantear puntos fundamentales para descifrar *Japón*. En principio, el propio título contiene una realidad comandada por fuerzas que van más allá de las meramente terrestres y que hacen posible la historia. Nuevamente, Reygadas ofrece papeles principales a las mujeres. Ana y la esposa de Marcos comparten el carácter de diosas. Son deidades mesoamericanas que funcionan de tal manera en el texto. Reygadas ha descrito el drama de Marcos como un “descenso a los infiernos” donde todo acaba tocado por algo superior (P.B.). Y creo que esta frase desvela una historia secreta, oculta en un argumento sobre la violencia inherente en México.

## 8

Con aspectos nuevamente polémicos, el film vuelve a incluir escenas de sexo explícito. En el inicio de *Batalla en el cielo* observamos la felación<sup>vi</sup> que Ana le ofrece a Marcos (felación que por cierto, concluye la película). Más adelante son explícitas las relaciones sexuales que Marcos mantiene con su esposa y con la misma Ana. Al respecto, quiero señalar dos puntos. La sexualidad de ambas mujeres se torna explícita, el film no sólo acepta sino que exalta los poderes de la sexualidad femenina. Por otro lado, el cuerpo —castigado y borrado por el cristianismo— se convierte en la materia en disputa del film. Una vez más, como sucedía en *Japón*, la sexualidad y la corporalidad vuelven a rescatarse.

Ante lo explícito de las escenas y la utilización de cuerpos no oficiales —por su raza y proporciones (Fig. 4)— Reygadas comenta:

Prefiero rodar el sexo tal como se vive. La belleza natural representa para mí la sensación que podemos sentir haciendo el amor. Estamos hechos de carne y alma (...) los cuerpos de los personajes me parecen muy bellos. Se ve su piel morena cubierta de sudor, curvas preciosas, bonita materia humana. Siempre intento mostrarlos abierta y respetuosamente porque la mayoría de los seres humanos se parecen a estos cuerpos y no a las grandes estrellas (PB).

Reygadas plantea la materia humana como primera realidad, el cuerpo es mediador del ingreso a este mundo. La sexualidad es siempre doble, “carnal y metafísica” (o para los fines de este texto, iniciática), el film muestra la felación “como un acto carnal y como un acto de fe” (PB). Creo que redescubre la sexualidad como actividad material intrínsecamente ligada a la religiosidad, como materia sepultada por la cristiandad. En este aspecto, como en *Japón*, el segundo largometraje

de Reygadas insiste en plantear la sexualización de lo religioso. La escena sexual entre Marcos y su esposa se realiza frente a una imagen religiosa, que funciona ahora como espectadora del acto.

Pero *Batalla en el cielo*, más allá del argumento, cuenta una historia paralela que fortalece aún más las relaciones con *Japón*. A lo largo de la cinta se sigue a la peregrinación guadalupana. El descenso simbólico de Marcos a los infiernos se acompaña de todos estos creyentes, de rasgos indígenas en su mayoría, que caminan largos trayectos a pesar del cansancio, la noche, la lluvia hasta llegar a la Basílica. Esta peregrinación mestiza atraviesa el film, mientras se desentierran las diosas mesoamericanas. En una escena de la película, la de la gasolinera, vemos que en un carro peregrino viene una familia de creyentes, entre los que se destaca una anciana. Esta mujer es por supuesto Ascen, Magdalena Flores, la actriz de *Japón*. Creo que su aparición no sólo responde a una referencia exterior (como la considera el propio director) ya que se presenta en una escena donde se materializa una conexión entre el mundo de Marcos y el de los peregrinos. En la gasolinera, la luz y la música (que luego reconoceremos como diegéticas) materializan un momento “mágico”, el tiempo se ha detenido (P.B.). Ascen aparece como única conexión entre mundos sobrepuestos que rinden una batalla aunque no en el cielo.



Fig. 4. Esposa de Marcos (Berta Ruiz), sin nombre en el film, y Marcos (Marcos Hernández) en *Batalla en el cielo* de Carlos Reygadas.

La culpa parece estar cuestionada nuevamente. Marcos enloquece, pero esto sucede a raíz de que no siente culpa por lo sucedido. La tensión religiosa, la dominación, lo obliga a sentirla. Reygadas lo describe así: “Marcos no se culpabiliza de un modo racional, pero tiene algo en el estómago que le impide aceptar el crimen...” (PB). Creo que ésta es precisamente la lucha que encarna Marcos en *Batalla en el cielo* y por la que debe matar y morir.

Las mujeres, diosas de la película, no parecen avergonzarse de su sexualidad ni sentir culpa por los “pecados” que cometen. Ana se prostituye y la esposa de Marcos, aunque acude a la peregrinación, no vive el infierno que en parte experimenta

su esposo. “La mujer de Marcos va como cualquier persona para pedir perdón: su razonamiento es el siguiente: ‘¿Por qué no voy a pecar y arrepentirme luego, como todo el mundo?’” (PB). Ella parece compartir las prácticas de los habitantes de Comala, lo cual la ubica en una realidad media, resistente a la cristiandad.

La belleza profunda es la materia que Reygadas quiere desenterrar: “Prefiero el universo kafkiano con su poderosa dimensión metafísica. Intento desvelar la belleza sorprendente en algo real o, mejor dicho, en la materia tal como la conocemos” (PB).

El film de Reygadas se interesa por la materia, por las diferencias raciales, por el romance imposible de la nación. El izamiento de la bandera es una constante —que abre la película— al igual que las diferencias sociales-raciales en México. Los carros (el de la gasolinera y el de la casa vecina de la “boutique”) contienen grupos de “peregrinos” distintos, signados por la clase y la raza. En este aspecto, *Batalla en el cielo* insiste con más fuerza que su antecesora en las desigualdades fundadoras y actuales de México. Aquí reside la fuerza del plano-secuencia inicial (el del tren subterráneo) y el trayecto que transitan Marcos y Ana desde el aeropuerto al local donde trabaja Ana.

He querido referirme a *Batalla en el cielo* debido a que insiste en puntos fundamentales que se organizan en *Japón*. A mi modo de ver, su principal aporte a su antecesora está en desvelar parte de sus secretos: todo lo que toca *Japón* se relaciona con el cuerpo, la religión, el mestizaje que convive en un mundo escindido. Las diosas, la gran madre, la muerte, son materias sepultadas que permanecen ocultas, sin voz, pero que aún resisten en los cuerpos mexicanos. La escena final de *Japón* muestra una tierra profanada, desmembrada, un final parecido al de Comala. El cadáver de un caballo muerto y devorado concluye la película.

-----

El cine de Carlos Reygadas produce una mirada lateral sobre México. Tal lateralidad o incluso, como he expuesto a lo largo de este artículo, la dimensión secreta con la que el cineasta aborda el imaginario mexicano más profundo —velándolo o incluso borrándolo—, propone repensar la mexicanidad y en especial desesencializar sus discursos fundacionales. Por ejemplo, su visión de la muerte, abordada en su cine con recurrencia, intenta separarse del mito posrevolucionario, que Carlos Monsiváis ya ha criticado por edificar una visión exótica de la nación que luego se industrializaría, comercializaría y convertiría a manos de la cinematografía y el turismo (interno y externo) en un accesorio propagandístico (1987: 16).<sup>vii</sup> Los films *Stellet licht* y *Post Tenebras Lux* así lo confirman. La exploración de la comunidad menonita en la primera o la trasplatación de Juan (Adolfo Jiménez Castro) de la urbe al campo mexicano así como la autodecapitación,<sup>viii</sup> en la segunda, dan cuenta de la manera de proceder de Reygadas. El cineasta repiensa a México y lo hace dando cuenta de las miradas reduccionistas que lo han construido así como ocupando, leyendo y releendo oblicua y veladamente, sus mitos de fundación. Casi ninguna crítica a los films de Reygadas ha encontrado referencias a *Pedro Páramo*.<sup>ix</sup> Como al principio señalé, las reseñas han agotado los nombres para buscar las influencias ejercidas sobre el cineasta mexicano. De manera similar, en secreto, *Japón* y *Batalla en el cielo* desentieran las materias ocultas de la novela de Juan Rulfo. Silenciar lo femenino es un procedimiento que se extiende con recurrencia. Sintomáticamente, el cartel utilizado en Estados Unidos para la comercialización del film cubrió digitalmente los pechos de Ana de manera de no exponer públicamente su desnudez (Figs. 5 y 6). Este artículo ha ensayado descubrir ciertos pasadizos secretos u ocultos del cine de Carlos Reygadas.



Fig. 5. Cartel original de *Batalla en el cielo* de Carlos Reygadas.



Fig. 6. Cartel de *Batalla en el cielo* en Estados Unidos.

## Notas

<sup>i</sup> Una primera versión de este artículo fue publicada con el título “Sexualidades ocultas, cuerpos enterrados. Carlos Reygadas y sus lecturas secretas de *Pedro Páramo*” en el libro *Miradas al margen, Cine y Subalternidad en América Latina y el Caribe*, editado por Luis Duno-Gottberg.

<sup>ii</sup> La crítica ha insistido compulsivamente en asociar a Reygadas con estéticas diversas (Bonnaud, Dargis, De Lucca, Hoberman, entre otros) y en muy raras ocasiones lo ha inscrito en una tradición cinematográfica mexicana. Incluso, el cineasta Arturo Ripstein, quien podría constituir un muy obvio referente en la estética del director de *Japón*, parece reproducir este gesto. Ripstein afirma: “Calculo que Reygadas encuentra su inspiración en el angélico espanto de Dreyer y en el poético de Tarkovsky. El infierno de Reygadas habla de finales. *Japón* sería el fin del mundo y el apocalipsis visto de lado. *Batalla en el cielo*, el fin furioso de las inocencias y la juventud. *Luz silenciosa* es el final de todo porque abarca la resurrección” (Ripstein, “El infernal Reygadas”).

<sup>iii</sup> La reseña de *Post Tenebras Lux* escrita por Andrew O’Hehir, establece una asociación con estos cineastas: “Booed at Cannes and ignored in New York, Carlos Reygadas’ disturbing, erotic new film blends Lynch and Kubrick” (O’Hehir, “‘Post Tenebras Lux’: A Perverse, Dreamlike Masterpiece”).

<sup>iv</sup> Tan sólo el artículo de María Luisa Bastos y Sylvia Molloy, “La estrella junto a la luna: variantes de la figura materna en *Pedro Páramo*”, parece abordar el problema: “El itinerario de Juan Preciado queda deslindado desde un comienzo: sin duda, busca del padre pero también dependencia de la madre, promotora de esa busca. Lo femenino circunscribe y signa la novela a pesar de que un hombre parezca

---

ser el eje de su argumento. Las figuras femeninas cumplen en *Pedro Páramo*, una función múltiple y esencial” (1977: 247).

<sup>v</sup> Incluso, Rulfo niega que haya referencias a una realidad prehispánica, en una entrevista a la pregunta de que si existía en la novela un fondo ideológico precortesiano, de mentalidad indígena, Rulfo contesta: “No, la mentalidad india es muy difícil, es una mentalidad totalmente ajena. Yo he trabajado en antropología social —van más de veintitantos años— y, a pesar de leer tantos libros y visitar las comunidades indígenas, es muy difícil entrar en la mentalidad indígena; es totalmente ajena. Existen cincuenta y seis comunidades indígenas que hablan su propio idioma, tienen sus propias costumbres. No hablan castellano. El indio es aquel que habla como indio, que viste como indio. Hay que hablar con los chamanes, son sacerdotes mayores de las tribus, conservan los secretos, las tradiciones orales” (González Boixo, 2004: 250).

<sup>vi</sup> A la luz de la muy recurrente asociación de Reygadas con estéticas diversas, esta escena lleva al crítico J. Hoberman a relacionar a Carlos Reygadas con Andy Warhol e incluso a proponer que en *Batalla en el cielo*, el realizador cita a Warhol: “With *Battle in Heaven*, Mexican filmmaker Carlos Reygadas established himself as a Warholian impresario who, working without a screenplay, creates existential conditions where non-professional actors are compelled to expose themselves—sometimes cruelly—on camera... Reygadas began his second feature quoting Warhol’s *Blow Job*...” (2012: 227).

<sup>vii</sup> Monsiváis afirma: “La versión de Paz tiene un éxito notable, y todavía hasta hoy muchos sostienen la tesis de la intimidad romántica entre el Mexicano y la Muerte. Pero la industrialización primero, y la sociedad de consumo acto seguido, se apoderan del mito, lo comercializan, lo sujetan a todas las intensidades de la Kodak, lo vuelven un accesorio propagandístico” (1987: 16).

<sup>viii</sup> En una entrevista a Reygadas, Fernanda Solórzano sondea la opinión del cineasta sobre el hecho de que algunos críticos en Cannes consideraron que *Post Tenebras Lux* era una cinta incomprensible. Reygadas responde dando cuenta de ciertos elementos que resultan invisibles, ocultos, para un público internacional pero no para un público mexicano: “El tema de la decapitación, por ejemplo, es muy cercano a nosotros pero no necesariamente a los demás. Por otro lado, cualquier persona medianamente informada sabría que la decapitación es algo propio de México, así como un mexicano sabría que en Japón la gente puede hacerse *seppuku* [como llaman los japoneses ortodoxamente al *harakiri*]. A la vez, leí comentarios de gente que había visto la película en Canadá o en Rusia, y que hablaba de sociedad mestiza y poscolonial. Al final, tengo la esperanza de que así como nosotros disfrutamos una película de [Yasujirō] Ozu, aunque se nos escapen referencias de cómo se vive en Japón, a otros les pase lo mismo con mi película” (Solórzano, “Reygadas contra la interpretación”).

<sup>ix</sup> En pocas oportunidades se ha señalado la intersección entre los textos de Reygadas y Rulfo. Excepcionalmente, William Rowlandson en su artículo “The Journey into the Text: Reading Rulfo in Carlos Reygadas’ 2002 Feature Film *Japón*” aborda similitudes entre el film y *Pedro Páramo*. Su artículo se centra en que las relaciones intertextuales y coincidencias de los textos indagando en el rol del espectador y la naturaleza de la actuación, creación y visionamiento del film de la misma forma en que la novela de Rulfo aborda el tema del viaje y la muerte en relación con la naturaleza del la autoría, el lector y la lectura. Es decir, el artículo descubre una reflexión similar de los textos en torno a su autorepresentación y a la “naturaleza” de la ficción.

## Filmografía

Reygadas, Carlos (2002). *Japón*. México-Bélgica-Alemania-Francia.

\_\_\_\_\_ (2005). *Batalla en el cielo*. Francia-Bélgica-México.

\_\_\_\_\_ (2007). *Stellet licht*. México-Francia.

\_\_\_\_\_ (2012). *Post Tenebras Lux*. México-Francia-Holanda-Alemania.

## Obras citadas

Anzaldúa, Gloria (1987). *Borderlands: La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute.

- Báez, Graciela (2007). *La estrella junto a la luna: una lectura mítica-simbólica sobre Susana San Juan de Pedro Páramo*. Inédito. Presentado en el congreso internacional de acla, México.
- Bastos, María Luisa y Sylvia Molloy (1977). “La estrella junto a la luna: variantes de la figura materna en *Pedro Páramo*”, en *mln*, vol. 92, n° 2, Hispanic Issue (marzo), pp. 246-268.
- Bonnaud, Frédéric. “Well, that's a scandal: not that cock in that mouth! Carlos Reygadas's audacious and smart *Battle in Heaven*”. Nueva York, Film Comment, en <http://www.filmcomment.com/article/battle-in-heaven-review>
- Dargis, Manohla (2006). “Displaying a Keen Eye, Even for the Repellent”. Nueva York, New York Times, 17-02-2006 en <http://movies.nytimes.com/2006/02/17/movies/17heav.html>
- De Luca, Tiago (2010). “Carnal Spirituality: the Films of Carlos Reygadas”. Senses of Cinema, julio, en <http://sensesofcinema.com/2010/feature-articles/carnal-spirituality-the-films-of-carlos-reygadas-2/>
- Franco, Jean (1992). “El viaje al país de los muertos”, en Juan Rulfo. *Toda la obra*. Madrid: Archivos.
- Fuentes, Carlos (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz.
- González Boixo, José Carlos (2004). “Aclaraciones de Juan Rulfo”, en Juan Rulfo. *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra.
- Gordon, Samuel (2003). “Juan Rulfo: una conversación hecha de muchas”, en *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*. México: Ediciones Era.
- Hoberman, J. (2012). *Film after Film: (Or, What Became of 21st Century Cinema?)*. Nueva York: Verso.
- Krickeberg, Walter (1985). *Las antiguas culturas mexicanas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lafaye, Jacques (1999). *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Monsiváis, Carlos (1987). “‘Mira muerte, no seas inhumana’. Notas sobre un mito tradicional e industrial” en *El día de los Muertos: The Life of the Dead in Mexican Folk Art*. Fort Worth: The Fort Worth Art Museum.
- O’hehir, Andrew (2013). “‘Post Tenebras Lux’: A Perverse, Dreamlike Masterpiece”. *Salon*, 1 May 2013.
- Ortega, Julio (1969). *Pedro Páramo, la contemplación y la fiesta*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Press-Book (pb) (2005). *Batalla en el cielo*, en <http://www.bacfilms.com/presse/batalla/>
- Primordiales (pr). *Entrevista a Carlos Reygadas*. N.p. N.d. [http://www.primordiales.com.ar/entrevistas/entrevista\\_con\\_carlos\\_reygadas.htm](http://www.primordiales.com.ar/entrevistas/entrevista_con_carlos_reygadas.htm)
- Ripstein, Arturo (2009). “El infernal Reygadas”. *Nexos*, 01-01-2009, en <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=36>
- Rowlandson, William (2006). “The Journey into the Text: Reading Rulfo in Carlos Reygadas’ 2002 Feature Film *Japón*”, en *mlr*, Vol. 101, No. 4 (octubre), pp. 1027-1036.
- Rulfo, Juan (2004). *Pedro Páramo*. Cátedra, Madrid.

---

Solórzano, Fernanda (2012). “Reygadas contra la interpretación”. México: Letras libres, noviembre en <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/reygadas-contra-la-interpretacion>

Sommer, Doris (1991). *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press.

Stephens, Chuk. *Entrevista a Carlos Reygadas*. 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)

Recebido para publicação em 15-10-13; aceito em 15-11-13