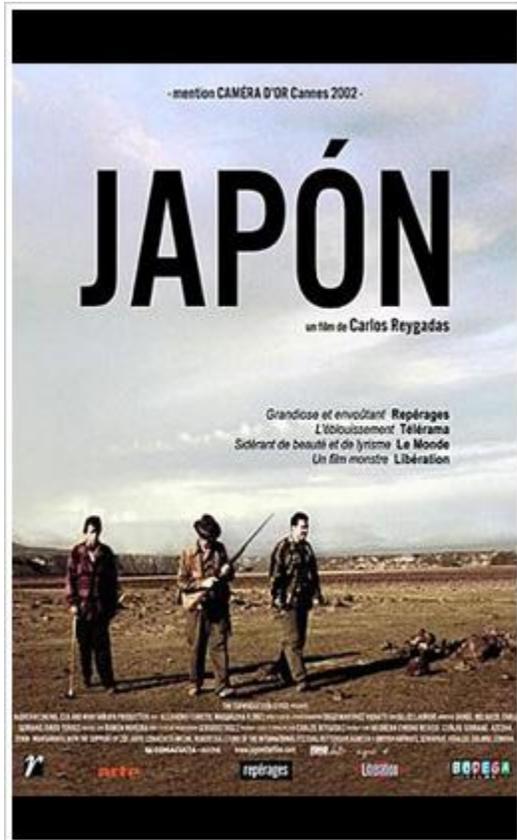


Eros y Tanatos en *Japón* de Carlos Reygadas

Salvador Velazco

Carlos Reygadas (México, 1971) se ha convertido con sus tres filmes a la fecha, *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005) y *Luz silenciosa* (2007), en uno de los directores más importantes de México que ha logrado la internacionalización. En general, la crítica está de acuerdo en que la estética de sus trabajos se inspira en maestros europeos del séptimo arte tales como Dreyer, Rosellini, Bresson y, sobre todo, Tarkovski. El mismo Reygadas ha hecho público su reconocimiento por estos directores que pudieran agruparse bajo el rubro de un cine “trascendental” que tiene una profunda dimensión metafísica. El propósito de estos apuntes es ofrecer un análisis de la *opéra prima* de Carlos Reygadas, *Japón*, del año 2002, tratando de determinar las condiciones de posibilidad de dicha “trascendencia” buscada por el cineasta mexicano.



El argumento de *Japón* es mínimo: se trata de la historia de un hombre, del cual no sabremos su nombre (Alejandro Ferretis), que un día cualquiera decide salir de la ciudad de México para suicidarse. Para llevar a cabo su propósito, se dirige al remoto poblado de Ayacatzintla, en el estado de Hidalgo, lugar donde solía ir de niño. Los motivos de su drástica decisión no se verbalizan; sabemos que es un pintor y podríamos imaginar que su intención suicida puede obedecer a un estado de parálisis creativa. Es solo una posibilidad. Lo único que sabemos por el escueto diálogo que tiene con uno de los cazadores (-¿A qué decía que iba allá? /-A matarme /-Entendido) es su firme intención de acabar con su vida. Al llegar al lugar (un “caserío perdido” como lo señala el cazador que lo lleva al pueblo de San Bartolo, a la mitad del camino), el hombre se hospeda con Ascensión (Magdalena Flores), una mujer de más de 70 años, quien le ofrece la humilde habitación de una troje. Con el paso de los días, el hombre se sumerge en esa naturaleza agreste, reseca, llena de belleza y tras dos intentos de dispararse, comienza, nuevamente, a sentir ganas de vivir. La película cuenta ese periplo existencial: del deseo de la muerte al deseo de la vida. La figura de Ascensión va a jugar un papel decisivo para que el hombre abandone la determinación de morir.



En **Japón** asistimos a la dialéctica Eros/Tanatos, al conflicto entre la pulsión de muerte y la pulsión de vida que experimenta el protagonista. Sigmund Freud, en su ensayo *Mas allá del principio del placer*, señala que “We, on the other hand, dealing not with the living substance but with the forces operating in it, have been led to distinguish two kinds of instincts: those which seek to lead what is living to death, and others, the sexual instincts, which are perpetually attempting and achieving a renewal of life”.¹ Para Freud la pulsión de muerte (Tanatos) es una fuerza que nos compele a regresar al estado anterior a la vida misma, mientras que la pulsión de vida (Eros) tiene como objetivo aplazar o contener esa fuerza. Uno puede hablar de Tanatos como un impulso destructivo y de Eros como una fuerza de restitución. En condiciones no represivas, la sexualidad tiende a manifestarse como el orden material y libidinal de Eros. Ascensión hace renacer en el hombre el instinto sexual con el que ve afirmada su propia supervivencia.

En las primeras escenas de **Japón** se materializan los signos de la pulsión de muerte. Vemos al hombre vestir siempre una chamarra de color rojo, misma que tiene una función deíctica, un signo de Tanatos. Cuando, después de su viaje por carretera, observa el hombre al llegar al valle como un niño intenta acabar con la agonía de una paloma herida por los cazadores, el personaje termina con la tarea y cercena la cabeza del ave. En un primer plano vemos la cabeza de la paloma jalando desesperadamente las últimas bocanadas de aire. Más adelante, el hombre pernocta en una carnicería en el pueblo de San Bartolo. Un fundido en negro marca el dormir del personaje. El estridente chillido de un puerco que está siendo sacrificado lo despierta. El color de la sangre inunda el cuadro. El hombre tiente las vísceras sobre el mostrador de la carnicería.





Pero, quizás, lo más revelador del estado de extrema tensión del protagonista tiene que ver con el uso de la música de Arvo Pärt, “Miserere” (1989), un trabajo litúrgico consagrado a la Pasión. Según Tarkovski, “con la utilización de la música el director puede dirigir en una u otra dirección las emociones del público, ensanchando su campo de percepción de la imagen visual”.² Siguiendo esta premisa, Carlos Reygadas presenta “Miserere” para introducirnos al mundo interior del personaje principal. Después de su declaración al cazador de ir a buscar la muerte, vemos al hombre en el interior de la camioneta que lo lleva a San Bartolo. Mientras se encuadra de perfil el rostro inexpresivo del protagonista, la banda sonora registra las voces del coro que entonan las líneas “Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam” (Ten piedad de mí, Señor, en tu infinita bondad”). Así, el acompañamiento musical de Arvo Pärt subraya el drama que está sufriendo el personaje que se encamina a su muerte. Va hasta un crescendo en el que irrumpe la ira divina y los trombones que marcan el fin del mundo.

A su llegada al pueblo, el hombre entra en contacto con la naturaleza y se empieza a ver como el paisaje físico (vegetación, campo, río, sol, viento) tiene un efecto positivo sobre él. La cámara toma un papel muy activo en la exploración del entorno a través de grandes planos generales y planos de *travelling* que, por la mayor parte, reproducen el punto de vista del protagonista. Este espíritu atormentado parece encontrar un refugio al entrar en contacto con los amaneceres y los sembradíos, los atardeceres y los valles. El personaje empieza a dar señales de un arrobamiento frente al paisaje que lo rodea y a experimentar un despertar de sus sentidos más primarios. Tiene razón Manohla Dargis cuando escribe: “**Japón** fundamentally concerns a man who recovers his humanness by

immersing himself in nature. The closer he comes to nature, the closer he comes to his own deeper self".³ En breve, la naturaleza juega un papel determinante para despertar la sexualidad del personaje como se pondrá de manifiesto en una escena donde veremos al hombre masturbarse.





Después de que veamos al hombre masturbarse, viene el dormir del personaje marcado por otro fundido en negro. Acto seguido, aparece una escena de contenido onírico en donde una mujer joven emerge radiante del mar, camina hacia nosotros, mira a la cámara (en realidad, mira al hombre ya que se trata de una toma subjetiva del soñador); enseguida, avanza hacia un costado donde se encuentra Ascensión. La mujer besa suavemente en los labios a la anciana. El sueño se construye de una manera no realista por la ausencia total de sonidos naturales y la fuerza de la luz. Deja de sorprender esta única interpolación onírica en el marco de la diégesis si pensamos que es un recurso narrativo para describir el estado mental del protagonista, para revelar su subconsciente. El beso sugiere que, para el hombre, hay un relevo entre ambas mujeres. Mejor aún: Ascensión viene a ser la depositaria de una comunión espiritual. Dado el papel que la mujer vendrá a desempeñar a continuación en la historia, es claro que el protagonista comienza a ver en ella la posibilidad de una renovación vital. En este sentido, José Teodoro señala "the kiss shared by the two women has nothing to do with kink but everything to do with Reygadas's singular logic of transcendence. Whether we take the act as a foreshadowing of Ascen's eventual death or as the triumph of the vitality these women embody in the suicidal man's eyes, the moment is clearly intended to be sacred and transformative".⁴





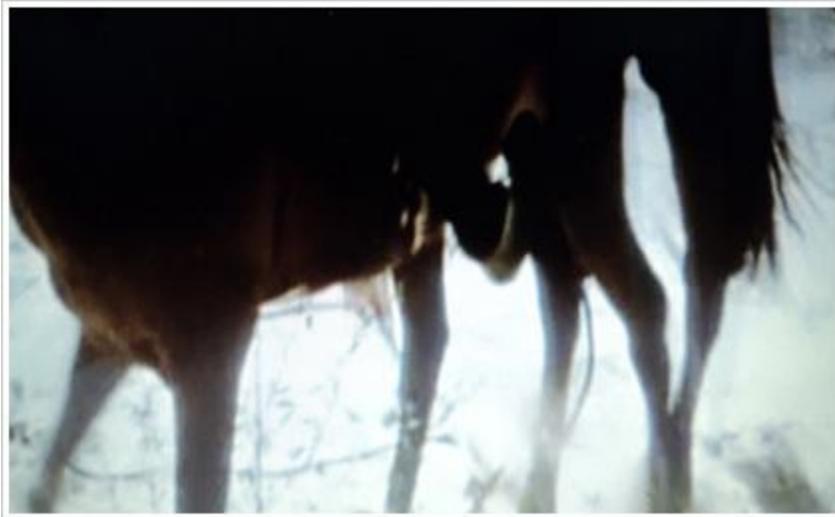
La secuencia que comento a continuación es clave en la película porque representa el punto de inflexión para que el instinto de la muerte ceda y el personaje comience el retorno al orden de Eros. El hombre avanza hacia el cañón. Pasa junto a un caballo muerto, en estado de incipiente putrefacción; se ilustra así de una manera metafórica la pena existencial del protagonista. Cae la lluvia con fuerza. La cámara lo sigue por la espalda; llega al borde del despeñadero y el encuadre se achica: observamos al hombre por la espalda sacar la pistola y levantarla hacia lo alto... la cámara hace una panorámica vertical... se suspende un instante en el vacío para iniciar nuevamente el descenso. Advertimos nuevamente al hombre de espalda y sabemos que no pudo dispararse, se da la vuelta y avanza hacia nosotros en un plano medio, apretado; lo vemos dar unos pasos, escuchamos el sonido del arma cuando cae a la tierra y vemos al hombre caer junto al caballo putrefacto. Se comienza a escuchar el aria "Erbarme, Mein Gott" de la "Pasión según Mateo" de Bach cuya función aquí es similar al "Miserere" de Pärt: hacer más transparente el sentido del material visual, el cual adquiere una nueva coloración, la de un hombre en profunda crisis que tiene una necesidad absoluta de purificación. La letra del aria de Bach subraya esa imperiosa necesidad del personaje: "Erbarme dich, mein Gott, /Um meiner Zähren willen! /Schaue hier, Herz und Auge /Weint vor dir bitterlich. /Erbarme dich, mein Gott." ("!Ten piedad, Dios mío, /por el amor de mis lágrimas! /Mira aquí, ante ti, / mi corazón y ojos llorar amargamente. / Ten piedad, Dios mío."). La imagen de la lluvia lavando la sangre del caballo se sobrepone al rostro del hombre bañado en lágrimas. El agua es un elemento purificador. La cámara comienza a elevarse haciendo unos círculos concéntricos en una toma aérea magistral. El trabajo de cámara indica que el instinto de la muerte (Tanatos) se va desintegrando con los círculos concéntricos y abandonando al personaje. En el proceso, el hombre cada vez se va haciendo más pequeño. Reygadas lo encuadra desde lo alto para enraizarlo en

la tierra, para señalar que no es sino una parte más del conjunto de la naturaleza. Y desde lo alto distinguimos los árboles, los ríos, las cañadas, la imponente belleza del mundo. Y el silencio nuevamente: la clara manifestación de lo sublime cuando el cuadro se transforma en luz.





Después de este punto de inflexión en que Tanatos cede, viene la consumación del acto sexual entre Ascensión y el hombre. El acto sexual con la anciana significa el regreso del orden de Eros; la consumación del acto sexual va precedida o, mejor dicho, se vislumbra con el momento en que un caballo se acopla con una yegua. La escena tiene una función similar a la del sueño de la mujer en la playa: es un correlato o una ilustración visual que ayuda a penetrar en el pensamiento del personaje y su renovada urgencia vital simbolizada en lo sexual. Se subraya con esto la restauración de la sexualidad suprimida por Tanatos.



Por otra parte, la representación de Ascensión en el filme evoca la figura de Cristo. Cuando ella aparece por primera vez, le comenta al hombre que su nombre se refiere a cuando Cristo, sin la ayuda de nadie, subió a los cielos. Hay una serie de planos en los que se intercala su rostro con imágenes de Cristo sacrificado. La veremos también en la iglesia preparándose para realizar el acto sexual con el hombre. En el último plano en que vemos juntos a la anciana y al hombre hay una clara referencia a la crucifixión de Jesús. Ascensión aparece a los pies del hombre a quien el encuadre lo sitúa en lo alto. Poco después, la anciana perderá la vida en un accidente; momentos antes la veremos como si fuera ascendiendo a los cielos.





Con todo, si bien es posible ver el filme como una parábola bíblica en que la muerte de Ascensión evoca el mito de fundación del cristianismo ya que la anciana, como Jesús, muere para salvar el alma del hombre. Lo decisivo es, como afirma Tiago de Luca, “that the man’s spiritual regeneration is effected through the carnality of sexual intercourse”.⁵ Al final del acto sexual, el hombre rompe en un llanto catártico y liberador subrayándose así el poder de la sexualidad para su renovación vital. Por ello, Reygadas presenta en forma muy explícita y gráfica el acto sexual para hacer énfasis no tanto en el simbolismo de lo divino como en su materialidad y carnalidad. Reygadas busca una trascendencia no en un orden metafísico de cuya existencia el mundo real no es sino un signo. El trascendentalismo de Reygadas revela sobre todo una dimensión carnal de las cosas del mundo.



El reino de Eros se impone, pero no sin que Tanatos reciba su parte compensatoria con el sacrificio final de Ascensión en la última secuencia del filme, en un plano-secuencia que se prologa exactamente el tiempo que dura “Cantus in memoriam of Benjamin Britten” de Arvo Pärt (5:07). Este plano-secuencia se rodó cubriendo aproximadamente un kilómetro de distancia por una vía de tren. Estamos en presencia de un largo *travelling* que integra varias panorámicas de 360 grados a través de las cuales vamos viendo los cuerpos de las personas que perecieron en el accidente. Cuando cesa la música, se detiene la cámara en la figura inerte de Ascensión con la chamarra roja de Tanatos. Esta pieza de Arvo Pärt es la música de réquiem por la anciana. A nivel de lenguaje cinematográfico, nuevamente notamos la configuración de una serie de círculos concéntricos (como el momento del renacimiento del Hombre con la música de Bach de fondo); por ello, estas dos secuencias se conciertan por la misma puesta en escena: si antes el hombre renace, Ascensión es ahora sacrificada. Eros y Tanatos: Vida y Muerte sostienen el ritmo del mundo. Éste es el verdadero tema de **Japón**.



CITAS

1 Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, Jenseits des Lustprinzips, 1920, pág. 40.

2 Andrei Tarkovski, *Esculpir el tiempo*, Ciudad de México, UNAM, 2005, pág. 174.

3 Manopla Dargis, "Movie Review: Japón", *Los Angeles Times* (April 25, 2003). Disponible en www.calendarlive.com/movies/reviews/cl-et-manohla25apr25,0,555441.story [consultado en marzo de 2011].

4 José Teodoro, "On Earth as It is in Heaven", *Film Comment* (2009), No. 45 (1), pág. 50.

5 Tiago De Luca, "Carnal Spirituality: The Films of Carlos Reygadas", *Senses of Cinema*, issue 55 (July 2010). Disponible en <http://www.sensesofcinema.com/2010/feature-articles/carnal-spirituality-the-films-of-carlos-reygadas-2/> [consultado en marzo de 2011].

Salvador Velazco. Es egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guadalajara. Realiza sus estudios de postgrado en la Universidad de California, Los Ángeles (Maestría) y la Universidad de Michigan (Doctorado). Ha publicado en diversas revistas nacionales y extranjeras tales como *Estudios de cultura*

nahuatl, Cuadernos americanos, Mesoamérica, Colonial Latin America Review, Hispanic Research Journal, Chasqui: revista de literatura latinoamericana, entre otras. Es autor del libro *Visiones de Anahuac: reconstrucciones historiográficas y etnicidades emergentes en el México colonial* (Universidad de Guadalajara, 2003). Actualmente trabaja en un libro sobre el cine documental en México. Se desempeña como profesor-investigador asociado en Claremont McKenna College (en el área de Los Ángeles).