



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

*El instante Kitano*

**ENSAYO ACADÉMICO**

Que para obtener el título de:

**Maestra en Historia del Arte**

Presenta:

**Jessica Fernanda Conejo Muñoz**



Director: **Doctor José Luis Barrios Lara**

Ciudad Universitaria, 2012.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A las primeras estrellas de la tarde...*

**Para mis padres,**

**mi familia,**

**mis amigos.**

## **Agradecimientos:**

La realización de esta investigación ha sido posible gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México, la Facultad de Filosofía y Letras, la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte, el Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico, el Seminario de Periodismo y Producción Audiovisual de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, y el Departamento de Movilidad Estudiantil de la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM; a la Embajada de España en México, al Centro de Estudios en Asia Oriental de la Universidad Autónoma de Madrid, el Aula de Cine de la Universidad de La Coruña, la Biblioteca Nacional de España, la Filmoteca Española, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Fundación Japón-Madrid.

Agradezco mucho a José Luis Barrios, David Wood, Lauro Zavala, Ignacio Prado, Renato González, Deborah Dorotinsky, Brígida Pliego, Héctor Ferrer, Teresita Rojas, Alberto Dallal y Jorge Ayala Blanco por su valiosa presencia en las diferentes etapas de este trabajo; subrayo, también, el gran apoyo y consejo de Teresa Cianca, Gladys Nieto, Taciana Fisac, Teresa Hermida, Valeria Camporesi, Amaury García, Francisco Javier Gómez Tarín, David Castro y Manuel Asín. Especialmente reconozco las contribuciones y asesorías de Antonio Weinrichter y Alberto Elena, tanto para llevar a cabo este ensayo como para mi formación personal. Asimismo, la compañía académica de Marcos Márquez, Lourdes Romero y los miembros del SPyPA de la FCPyS ha sido crucial.

A Luis Miranda agradezco, profundamente, su amistosa ayuda y disposición, los intercambios de ideas y su vital participación en el desarrollo de mi investigación sobre Takeshi Kitano, el pensamiento japonés y el cine.

Sin el apoyo de estas personas y estas instituciones, la presente redacción no hubiese sido posible. Extiendo nuevamente mi más sincero agradecimiento.

*“Yet what is that I want, I cannot tell, although I crave for it,  
and in some secret way, expect it. For often, and oftener as time goes by,  
I find myself suddenly halting in my walk, as though I were stopped  
by a strange new look upon the surface of the land which I know so well.  
It hints at something; but it is gone before I know what it means.  
It is as though a new smile crept out of a well known face;  
it frightens you, and yet it beckons”.*

**Virginia Woolf.**

## Índice

<b>Introducción</b> .....	2
<b>Una mirada al cine japonés. Takeshi Kitano como objeto histórico</b> .....	4
El paradigma humanista. La nación reflejada.....	6
El paradigma de la deconstrucción.....	
Formalismo y desnaturalización de la narración clásica.....	7
Revisión crítica. La “otredad” del cine japonés.....	8
El lugar transnacional de Takeshi Kitano.....	10
<b>Propuesta de interpretación de la violencia estructural. El límite del instante agresivo</b> .....	12
Algunas precisiones teóricas.....	12
La violencia del instante: interrupción y ruptura.....	23
El efecto en la violencia estructural.....	33
El gag: dimensión estética de la comicidad violenta.....	35
La muerte como forma última de la violencia. Espacio fuera-de-campo y ¿Representación?.....	37
La muerte como trazo.....	44
<b>A manera de conclusión</b> .....	48
<b>Anexo 1: Ilustraciones y diagramas</b> .....	52
<b>Fuentes de consulta</b> .....	64

## Índice de ilustraciones

1. Kitano, Takeshi, *Indignación*, Japón, 2010.
2. Kitano, Takeshi, *Fuegos artificiales*, Japón, 1997.
3. Kitano, Takeshi, *Fuegos artificiales*, Japón, 1997.
4. Kitano, Takeshi, *Fuegos artificiales*, Japón, 1997.
5. Kitano, Takeshi, *El capo*, Japón, EU, 2000.
6. Kitano, Takeshi, *El capo*, Japón, EU, 2000.
7. Kitano, Takeshi, *El capo*, Japón, EU, 2000.
8. Kitano, Takeshi, *El capo*, Japón, EU, 2000.
9. Kitano, Takeshi, *Muñecas*, Japón, 2002.
10. Kitano, Takeshi, *Muñecas*, Japón, 2002.
11. Kitano, Takeshi, *Muñecas*, Japón, 2002.
12. Kitano, Takeshi, *Fuegos artificiales*, Japón, 1997.
13. Kitano, Takeshi, *Fuegos artificiales*, Japón, 1997.
14. Kitano, Takeshi, *Fuegos artificiales*, Japón, 1997.
15. Kitano, Takeshi, *Sonatina*, Japón, 1993.
16. Kitano, Takeshi, *Sonatina*, Japón, 1993.
17. Kitano, Takeshi, *Sonatina*, Japón, 1993.
18. Kitano, Takeshi, *Sonatina*, Japón, 1993.
19. Kitano, Takeshi, *Sonatina*, Japón, 1993.
20. Kitano, Takeshi, *Sonatina*, Japón, 1993.
21. Kitano, Takeshi, *Sonatina*, Japón, 1993.
22. Kitano, Takeshi, *Fuegos artificiales*, Japón, 1997.
23. Kitano, Takeshi, *Fuegos artificiales*, Japón, 1997.
24. Kitano, Takeshi, *Fuegos artificiales*, Japón, 1997.
25. Kitano, Takeshi, *El capo*, Japón, EU, 2000.
26. Kitano, Takeshi, *El capo*, Japón, EU, 2000.
27. Kitano, Takeshi, *Muñecas*, Japón, 2002.
28. Kitano, Takeshi, *Muñecas*, Japón, 2002.
29. Kitano, Takeshi, *Muñecas*, Japón, 2002.

## Introducción

En 2003, el Festival de Verano de la Filmoteca de la UNAM estrenaba en México una cinta japonesa titulada *Muñecas* (2002), dirigida por un cineasta llamado Takeshi Kitano<sup>1</sup>. Días después se le dedicaba una retrospectiva (antología fílmica) que incluía producciones como *Sonatina* (1993), *El verano de Kikujiro* (1998), *Fuegos artificiales* (1997) y *El capo* (2000)<sup>2</sup>. A principios de 2011, su última película estrenada, en la LXIII edición del Festival de Cannes, *Indignación* (2010), se exhibía en la modalidad “Cineastas consagrados” del nuevo Festival Internacional de Cine en la Ciudad de México. En algunos volúmenes de la literatura dedicada a su obra o al cine nipón se pueden encontrar apelativos como: “genio desadaptado”, “especie de relámpago incandescente en el vacío cielo del cine japonés”, “representante de la anticultura televisiva mediática de los ochenta”, “la respuesta japonesa a Clint Eastwood”, “el nuevo Tarantino”, etc. Incluso en el Diccionario Enciclopédico Larousse, Kitano cuenta con una entrada que lo nombra “poeta de la violencia”<sup>3</sup>.

Un cineasta que empezó a hacer películas casi por accidente se ha convertido, sobre todo a partir de que su séptima película (*Fuegos artificiales*) ganara en 1997 el León de Oro en el Festival de Venecia, en uno de los autores cinematográficos que encabezan no pocos textos dedicados a la historia crítica del “Nuevo cine japonés”. En su país natal, como bien señala Fernando de Felipe, Kitano es “votado año tras año como la celebridad masculina más popular (lo que le ha llevado a ser la paradójica imagen de una campaña gubernamental que pretende estimular la asistencia a las salas de cine de sus poco cinéfilos compatriotas)”<sup>4</sup>, aunque realmente su fama en Japón se la ha dado su trabajo en la comedia televisiva, concretamente las emisiones de *Humor amarillo*.

El interés internacional por la obra de Kitano tuvo uno de sus clímax en la exposición “Gosse de peintre” (*Fondation Cartier pour l'art contemporain*, París, 2010), curada por él, dedicada a su obra plástica, entre otros trabajos de arte objeto, instalaciones, etc. En el libro de Laurent Tirard titulado *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*<sup>5</sup>, Kitano se encuentra al lado de Jean-Luc Godard y David Lynch (por mencionar sólo un par) en el panorama, nuevamente, de los “grandes directores”. La legendaria revista francesa *Cahiers du cinéma*, dedicó su número 600 al autor japonés (100 números después de hacerlo con Scorsese, Wenders y Godard), permitiéndole llevar a cabo el experimento

---

<sup>1</sup> <http://www.planeacion.unam.mx/Memoria/2003/pdf/dgac.pdf> Consultado por última vez el lunes 18 de julio de 2011.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Pascual Foronda, Eladio (Coord.), *El pequeño Larousse ilustrado*, Colombia, Larousse, décima edición, 2002, p. 1448.

<sup>4</sup> Fernando de Felipe, “La escritura de la violencia. Takeshi Kitano”, en Rubén Lardín y Jordi Sánchez-Navarro (eds.), *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*, España, Paidós, 2003, p. 105.

<sup>5</sup> Laurent Tirard, *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*, Barcelona, Paidós, 2003.

llamado *Ciné-manga*<sup>6</sup>, en que Kitano tomó 69 fotografías para que un grupo de cineastas urdieran una pequeña historia con cuatro imágenes y textos cortos. Así, figuras como Olivier Assayas y Apichatpong Weerasethakul colaboraron con él para confirmar lo que ha dicho en más de una ocasión cuando describe su proceso de filmación, de creación: “mi cine es mucho más un cine de imágenes que un cine de ideas”<sup>7</sup>.

Todo lo anterior es sólo un vistazo al personaje a quien está dedicado este trabajo, así como al lugar que ocupa en el mundo del cine. Quizá pareciese que no hay mucho más qué decir sobre Takeshi Kitano; sin embargo, este proyecto parte de un pensamiento concreto (parafraseando a T.S. Eliot): el final de toda búsqueda nuestra será llegar al cine del que partimos y conocerlo por vez primera. Las páginas siguientes son producto de la concentración en un conjunto de imágenes que, a raíz de aquel estreno de *Muñecas* en México y, un poco en contradicción con Kitano, han despertado en mí un sinfín de ideas.

La violencia, la muerte y su relación con el tiempo no son temas nuevos en la historia del arte; sin embargo, para analizar la relación existente entre estos elementos en el cine de Kitano persigo una aproximación en que el montaje tiene un papel primordial, en que el juego entre lo que vemos y no vemos, lo que tiene y no tiene lugar en el tiempo fílmico, en el espacio dentro y fuera de la pantalla, forman parte de un lugar de cruce entre el discurso de un autor y categorías que son mucho más grandes. La premisa central de este ensayo es que el montaje en Kitano está íntimamente relacionado con la muerte como forma última de la violencia y que ambos conceptos son un conflicto, al menos en su filmografía, encarnados en el tiempo cinematográfico. Estos últimos contenidos desbordan quizá el objeto audiovisual en su materialidad, pero encajan con la relación que se puede llegar a tener con el cine, con el arte.

Para contextualizar mi enfrentamiento al cine de Kitano será necesario esbozar históricamente el lugar que ocupa su trabajo en el cine japonés contemporáneo, sobre todo en el campo de la teoría y la crítica. Esta esfera de análisis, como se verá, puede contener reminiscencias del pensamiento japonés y de su relación estética con los objetos, con las imágenes, con su cine; sin determinar, no obstante, la construcción de su sentido. Pero, sobre todo, contiene reminiscencias de las culturas audiovisuales contemporáneas y los respectivos matices de sus recepciones; el cine de Kitano contiene propuestas estéticas que constituyen una

---

<sup>6</sup> Takeshi Kitano (idea original), “Ciné-manga”, Suplemento de *Cahiers du cinéma*, No. 600, París, Editions de l'étoile, abril de 2005.

<sup>7</sup> Takeshi Kitano en entrevista con Laurent Tirard en “Clase magistral con Takeshi Kitano”, en Laurent Tirard, op. cit., p. 177.

de las derivas tanto del cine de género como de particularidades estilísticas que al final hablan del cine mismo<sup>8</sup>.

¿Cuáles son las conquistas estéticas de Takeshi Kitano? Un personaje tan polifacético ha merecido una gran cantidad de estudios desde numerosos puntos de vista. Quizá en lo que la mayoría coincide es en que Kitano es una figura que, más allá de estar inmiscuido en el “cine de género”, ha logrado colocarse desde su mixtura (japonesidad más que “contaminada”) en el panorama de la historia del arte, de los *grandes autores*: “las películas de Kitano tienen más que decirnos sobre el estatuto de las imágenes en la era del audiovisual contemporáneo, que sobre la historia mítica del cine japonés”<sup>9</sup>. Que es su postura estructural ante el tiempo y el espacio fílmicos una de las razones para ello es una de las cosas que pretendo poner aquí de manifiesto. Es verdad que el lector de estas páginas se enfrenta a los resultados de una investigación concreta; sin embargo, más que a eso, se enfrenta a un intento por descubrir si una película puede ayudar a revelarnos cosas de nuestras relaciones personales, humanas, complejas, con el tiempo, con la muerte, con el dolor y la vida; si puede llegar a desconcertarnos de tal forma que se convierta en parte germinal de ello.

#### **Una mirada al cine japonés. Takeshi Kitano como objeto histórico.**

Muchos señalan 1997 como el año en que el público cinéfilo occidental volvió nuevamente su mirada al cine japonés. Cito aquí una recapitulación, expuesta por Antonio Weinrichter en su artículo “Tsunami or not tsunami. Esperando otra nueva ola”<sup>10</sup>, de algunos de los eventos que propiciaron este “resurgimiento” internacional de las filmografías niponas:

Fue el año en que el veterano Imamura rompió un silencio de ocho años al ganar la Palma de Oro en Cannes con *La anguila (Unagui)*, en el que la joven Naomi Kawase ganó la Cámara de Oro con *Suzaku*, en el que otro joven, Jun Ichikawa, ganó el premio al mejor director en Montreal por *Tokyo Yakyoku*, en el que, finalmente, Kitano trascendió su círculo selecto de conocedores al ganar el León de Oro en Venecia con *Fuegos artificiales*. En el frente interno, *La princesa Mononoke* (Hayao Miyazaki, 1997) rompió todos los récords de taquilla doméstica (y con un tema de época, aunque fuera de animación), y *Shall we dance?*, de Masayuki Suo, se convirtió en la película japonesa más taquillera jamás exhibida en Estados

---

<sup>8</sup> El mayor ejemplo de ello es, para Jordi Costa, *¡Gloria al cineasta!* (2007). Véase, Jordi Costa, “Kitano y Matsumoto: fracturas de la comedia bajo el Sol Naciente” en Jordi Costa (ed.), *Una risa nueva: posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*, Molina de Segura, Nausicaa, 2010, pp. 219 y ss.

<sup>9</sup> Luis Miranda, *Takeshi Kitano*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 22.

<sup>10</sup> Antonio Weinrichter, “Tsunami or not tsunami. Esperando otra nueva ola”, en Rubén Lardín y Jordi Sánchez-Navarro (eds.), op. cit., pp. 39-56.

Unidos. Poco después vendría el éxito de *The Ring*, de Hideo Nakata, que revitalizaría el “milenario” género de fantasmas...<sup>11</sup>.

Lo que atañe al tema de este escrito es, justamente, que el nombre de Takeshi Kitano aparece como una pieza clave en esta especie de renacimiento del cine japonés que retenía de nuevo las miradas del público y la crítica, a un nivel que no se había repetido desde los años cincuenta, en que Akira Kurosawa se hizo del León de Oro en Venecia con *Rashomon* (1950). No obstante, el cine hecho en Japón, a partir de la década de los noventa, es un cine muy distinto al que encabezó Akira Kurosawa en su momento y que no atrajo la atención por las mismas razones que el cine del “patriarca”, hace prácticamente seis décadas, ni por los mismos motivos por los que el cine de Yasujiro Ozu y Kenji Mizoguchi (principalmente el de la preguerra) detonó un revuelo teórico con un “desvío oriental” a partir de la década de 1970.

Esta propuesta interpretativa parte de mi propia exploración por los terrenos tanto de las cintas en sí, como de las diferentes historias e historiografías, que si bien han situado a Kitano en el panorama transfronterizo del cine contemporáneo, también se han servido de su *japonesidad*; es decir, de su protagonismo en el “Nuevo cine japonés”, para elaborar ejercicios de comprensión de elementos estilísticos. Luis Miranda retoma un esquema propuesto por Mitsuhiro Yoshimoto en torno a las “fases en la historia de los ‘Japanese Film Studies’ que fácilmente se identifican con las corrientes dominantes del conjunto de la teoría cinematográfica en los últimos cuarenta años”<sup>12</sup>: **a)** celebración humanista de los grandes autores y de la cultura japonesa en los 60, **b)** celebración marxista y formalista del cine japonés como alternativa al cine clásico de Hollywood en los 70, **c)** re-examen crítico de las aproximaciones anteriores mediante la introducción del discurso de la Otridad y los análisis inter-culturales en los 80<sup>13</sup>.

Como también lo asevera Luis Miranda, este esquema deviene enriquecedor, entre otros motivos, porque da cuenta de “las premisas que en cada época llevaron a re-inventar una cierta idea del cine japonés”<sup>14</sup>. Cabe señalar aquí que esta puntualización no corresponde estrictamente al desarrollo histórico, cronológico, del cine en Japón, sino más bien al desarrollo, como lo he mencionado, de la teoría, de la recepción de los filmes y de su devenir en el panorama de la concepción de las cinematografías japonesas en occidente<sup>15</sup>. Comparto la perspectiva de que son justamente las derivas de este desarrollo teórico y crítico las

---

<sup>11</sup> Antonio Weinrichter, op. cit., p. 56.

<sup>12</sup> Luis Miranda, op. cit., p. 32.

<sup>13</sup> Mitsuhiro Yoshimoto, *Kurosawa. Film Studies and Japanese Cinema*, Durham, Duke University Press, 2000. Rev. en Luis Miranda, op. cit., p. 32.

<sup>14</sup> Luis Miranda, op. cit., p. 32.

<sup>15</sup> Existen, en efecto, numerosas periodizaciones e historiografías referentes, esta vez, a las distintas etapas que ha vivido el cine nipón desde sus inicios. De entre las más importantes, rescato en la bibliografía algunos títulos importantes, de la

que han determinado, en muchos sentidos, la percepción e interpretación de la cinematografía de Kitano. Retomaré a lo largo de esta introducción histórica los principales planteamientos de Luis Miranda a propósito del esquema de Yoshimoto.

- **El paradigma humanista, la nación reflejada:** la importancia de *Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa, además de sus logros estéticos y narrativos, radica también en que su aparición triunfal en el Festival de Venecia de ese mismo año marcó lo que se considera el inicio de la historia del cine japonés en occidente. A partir de la década de los cincuenta, las ideas estereotipadas sobre “lo japonés” empiezan a darle fama a un cine que se percibía como receptáculo de manifestaciones culturales y comportamientos sociales de una civilización ajena, representante de “lo otro”, de lo “no occidental”. Antonio Weinrichter ha llamado “efecto kimono” a lo que caracterizó a esta primera etapa de recepción.

Ya Shinobu y Marcel Giuglaris señalaban, precisamente en la década de los cincuenta, que hasta diez años antes el principal mercado de los filmes japoneses recaía en el sudeste asiático; sin embargo, para que la industria llegase a introducirse en países europeos y americanos, fue necesaria la decisión de ofrecer filmes “típicos, históricos, exóticos y culturales” para que fuesen presentados en los festivales europeos, como Venecia o Cannes (parte de lo que en otras cinematografías después derivó en lo que ahora se conoce como “World Cinema”): “estos filmes debían agradar a ‘gente que siente inclinación por la tragedia, amantes de los siglos pasados, y orgullosos de su cultura y de su espiritualidad’, y se tomó la norma de situar estos films sobre fondos de viejos templos, palacios y testimonios de la cultura e introducir en la escena princesas con sentimientos complacidos y héroes salvajes y guerreros”. Se pensó entonces en extender un “exotismo de tonos muy elevados”<sup>16</sup>.

Dicho panorama se conjuntaba con la idea de encontrar inmersas, en todos esos valores exóticos, verdades “universales” que integraban una visión humanista del cine. El paradigma humanista se distingue por guiarse bajo las premisas de que a través del cine pueden alcanzarse verdades en cuanto a la dignidad, la libertad y la unidad humanas en tanto se ejemplifiquen en “imágenes concretas de una nación, historia o cultura particulares”<sup>17</sup>. Lo anterior presupone la existencia de un carácter “nacional” en las imágenes, en el cine<sup>18</sup>, de una unidad social y cultural que puede descubrirse por medio de un producto concreto; es decir,

---

autoría de Donald Richie. Otra aproximación esencial es la ofrecida por David Desser en su *Eros plus Masacre*, Indiana University Press, 1988.

<sup>16</sup> Shinobu y Marcel Giuglaris, *El cine japonés*, Madrid, Rialp, 1957, pp. 32-33 y ss.

<sup>17</sup> Matsuhiro Yoshimoto, cit. en Luis Miranda, op. cit., p. 34.

<sup>18</sup> “Una categoría que se nutre de generalizaciones y estereotipos que ‘se utilizan rutinariamente para explicar [a] motivos temáticos, [b] rasgos formales y [c] elementos contextuales en las películas japonesas’”. Véase *ibid*, p. 34. Véase también

que existe una base que podría denominarse “lo japonés” y que esta base puede ser reflejada en, por ejemplo, una narración audiovisual.

Para este paradigma, al desatender las diferencias sociales y culturales en el país de origen, los autores se encargarían entonces de cumplir la función mediadora entre “la tradición cultural y la universalidad de los mensajes fílmicos”<sup>19</sup>. Una de las críticas de Yoshimoto al paradigma humanista (que coincide con las críticas al concepto de “cine nacional”) radica en que la interpretación de los filmes se apoya en concepciones dadas por sentado; se intenta comprender los productos concretos con base en una cierta “esencia” de lo japonés, de lo humano, que no requiere ya cuestionamiento por su pretendida cohesión<sup>20</sup>.

- **El paradigma de la deconstrucción. Formalismo y desnaturalización de la narración clásica:** esta perspectiva está encabezada por Noël Burch, quien en su obra *To the distant observer, Form and Meaning in Japanese Cinema* (1979), se aventura a elaborar una interpretación de las estructuras formales del cine nipón con base en un profundo estudio de las formas artísticas (principalmente las artes escénicas tradicionales) japonesas, y sostiene que estos discursos formales se erigen como una alternativa a lo que llama Modo de Representación Institucional (MRI), encabezado por el cine clásico occidental.

En realidad Burch nunca ofrece una definición clara de lo que es el MRI, pero se relaciona con los conceptos base del efecto diegético de las imágenes y la *naturalidad* de su flujo, apoyada en los diferentes recursos del montaje de continuidad. Burch habla de un procedimiento de “absorción” del espectador mediante otro de “escritura” que elabora y ejercita un conjunto de “códigos” representacionales que, para él, implican un proceso ideológico. El objetivo de esta construcción es que el espectador entre y se sienta cómodo en el espacio-tiempo imaginario constituido por el proceso diegético desde una posición no crítica. El énfasis en los personajes y su mundo se alimenta de los códigos de edición (inaugurados por Griffith) y de encuadre, las normas de iluminación y composición “tridimensional” desarrolladas durante los años veinte y la sincronización del sonido (diálogos). Los códigos de expectación, de espera, son producto, entonces, de un determinado “modo de representación”<sup>21</sup>.

Burch encuentra en el “cine primitivo” occidental (situado en un periodo alrededor de 1912) y en el cine del Japón de la preguerra, dos alternativas al MRI, por contraponerse a los recursos del sistema de

---

Andrew Higson, “The concept of national cinema”, *Screen*, vol. 30, no. 4 (1989), pp. 36-46; y “The Limiting Imagination of National Cinema”, en Mette Hjort y Scott MacKenzie (eds.), *Cinema and Nation* (London Routledge, 2000), pp. 63-73.

<sup>19</sup> Luis Miranda, op. cit., p. 35.

<sup>20</sup> Véase, *Ibid.*, p. 38.

<sup>21</sup> Noël Burch, *To the distant observer. Form and Meaning in Japanese Cinema*, London, Scholar Press, 1979, p. 20. Subrayado del autor.

montaje dominante. Entre las principales tesis de Burch en *To the distant observer...*, se encuentra la que se resume así: “el cine japonés es ‘diferente’ porque *deconstruye* los ‘códigos’ cinematográficos generalizados por el cine de Hollywood (o Modo de Representación Institucional: MRI). Se puede hablar incluso de un ‘modo de representación japonés’<sup>22</sup>. Una de las principales críticas a los planteamientos de Burch es que presenta como una serie de oposiciones deliberadas los elementos estructurales de la cinematografía nipona (básicamente en la producida en los años 30 y 40) ante los recursos del cine institucional, sin profundizar en la significación que para los propios japoneses dentro de sus mecanismos estéticos y culturales estos recursos pudiesen proclamar:

While positioning Japanese cinema as a deconstructive antidote to Hollywood hegemony may be unsupportable, it is one of Burch’s enduring points that Japanese cinema can only be seen in relation to dominant film practices, and that Japan’s reaction to those practices was anything but passive or predictable<sup>23</sup>.

Burch concluye que más allá de particularidades estilísticas entre los diferentes directores que analiza (Ozu, Mizoguchi, Naruse), el “modo japonés” se erige como signo de disidencia, culturalmente determinado en su complejidad, frente a la visión del mundo implícita en el “modo occidental”<sup>24</sup>.

Estudiosos como David Bordwell y el ya citado Donald Kiriara han señalado algunas de las carencias, contradicciones y excesos de las tesis de Burch, argumentando, entre otras cosas, que éstas se basan en ejemplos excepcionales bajo una selección tendenciosa que reduce la influencia del cine norteamericano a la integración de un modelo para deconstruir y al cual oponerse<sup>25</sup>. Luis Miranda afirma que el propósito del proyecto de Bordwell se enfoca en “desideologizar, o al menos, en contrarrestar la teoría cinematográfica post-sesentayochista, poniendo el énfasis en las actividades cognitivas del espectador y no en la actividad secreta y alienante de las estructuras del lenguaje y de los sistemas de signos”<sup>26</sup>.

- **Revisión crítica. La “otredad” del cine japonés:** El último paradigma que propone Yoshimoto en su esquema engloba las revisiones críticas a los proyectos anteriores incluyendo los discursos de la otredad y

---

<sup>22</sup> Luis Miranda, op. cit., p. 42.

<sup>23</sup> Donald Kiriara, “Reconstructing Japanese Film”, en David Bordwell y Noel Carroll, *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996, p. 509.

<sup>24</sup> Noël Burch, op. cit., p. 161.

<sup>25</sup> En “¿Un cine refractario?” ya puede leerse a un Burch que sostiene que “determinados aspectos del cine japonés son, al menos objetivamente, más materialistas que las prácticas dominantes en Occidente, aunque hoy día se vea más claramente que el contacto con Occidente fue decisivo y que los grandes cineastas japoneses crearon sus obras maestras haciendo una *síntesis entre dos tradiciones*”, Véase Noël Burch, *Itinerarios: la educación de un soñador del cine*, Bilbao, Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje, Caja de Ahorros Vizcaina, Departamento Cultural, 1985, p. 10.

<sup>26</sup> Luis Miranda, op. cit., p. 49. Para un estudio más profundo tanto de los límites y alcances de las ideas de Burch, como de las diferentes propuestas teórico analíticas de David Bordwell frente a la cinematografía de Yasujiro Ozu, véase Luis Miranda, op. cit., pp. 41-52.

los análisis interculturales en los ochenta. Ricardo Sánchez cita a Walter Benjamin en su artículo “La recepción de la obra de arte”<sup>27</sup> y comenta la importancia de la historicidad en la recepción, desatendida en las dos anteriores perspectivas: “la acogida por parte de sus contemporáneos es un componente de la repercusión que la obra artística tiene sobre nosotros...este efecto se funde no sólo en el encuentro con ella, sino además con la historia que le ha permitido llegar hasta nuestros días”<sup>28</sup>. Si bien dicho texto toca aspectos muy distantes al rescate de la heterogeneidad dentro de la japonesidad, me parece revelador en cuanto que resalta la importancia de la historia no solo desde el punto de vista de la creación y la teorización, sino del que apunta a los contextos de recepción, a diferencia de las visiones humanista y deconstructora.

Esta última capa, que involucra, por supuesto, al espectador contemporáneo, no puede separarse de los grandes discursos sociales, culturales y artísticos que rodean a la obra fílmica y que la rebasan. La palabra “oriental” presupone su contraparte: lo “occidental”, y éste es un cosmos de concepciones que se encuentra mucho más allá del cine, pero que determina, en mayor o menor medida, cómo el espectador se enfrenta a los productos audiovisuales que por razones también extrafílmicas llegan a él.

Hacer encajar el cine de Japón, por ejemplo, en los modelos que defienden el surgimiento de producciones “nacionales” de aquellos territorios que se han independizado de los regímenes coloniales (que no ha sido el caso de Japón, por cierto), que se han liberado de la dominación de grandes potencias que determinaron el cauce de su vida cultural y artística ha sido hasta hoy un conflicto teórico porque Japón tuvo su “primera nueva ola” (años sesenta) a la par que surgían los “nuevos cinemas nacionales” en las demás cinematografías que se pueden homologar a la japonesa:

Es un (repetido) error considerar al cine japonés en el contexto de lo que los anglosajones llaman ahora ‘World Cinema’, lo que antes se llamaba cine tercermundista y que la corrección (o la indignación) política hizo que pasara a denominarse...Tercer Cine...el modelo de un cine *imperfecto* que exprese la realidad social de los países en vías de desarrollo no resulta válido para el desarrolladísimo cine nipón que sí supuso en su momento, sin embargo, una auténtica alternativa nacional a las convenciones del modelo dominante euroamericano...Japón desarrolló ese posible modelo antes de que se planteara siquiera la cuestión del Tercer Cine<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Ricardo Sánchez, “La recepción de la obra de arte”, en Valeriano Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. II, Madrid, La balsa de la medusa, 1999, pp. 213-228.

<sup>28</sup> Walter Benjamin, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, en *Discursos ininterumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 91, cit. en Ricardo Sánchez, op. cit., p. 217.

<sup>29</sup> Antonio Weinrichter, op. cit., p. 40.

En resumen, “el cine japonés...no es un cine ‘emergente’. No necesita vindicar su sitio en el mapa de la cultura fílmica mundial, pues le sobra historia”<sup>30</sup>.

¿Dónde ubicar entonces la “otredad” del cine japonés? Como se ha dicho en torno a las críticas al paradigma humanista, la “japonesidad” es igualmente una construcción que se caracteriza por su ahistoricidad y su desatención a los cambios culturales, incluyendo el ámbito de la recepción. El cine como parte de ello surge dentro de un proceso de comparación con filmes extranjeros en el cual Japón se configura a través de los ojos del otro y ello deviene redituable para la industria<sup>31</sup>:

La japonesidad es un constructo ideológico en cuya elaboración ha colaborado el propio Japón, hasta el punto de que se puede hablar de un *auto-orientalismo*...la relación entre el discurso orientalista occidental sobre el Japón y el discurso japonés sobre sí mismo está caracterizada por una profunda *complicidad*<sup>32</sup>.

- **El lugar transnacional de Takeshi Kitano:** el propósito de este repaso histórico y teórico no es tomar postura a favor o en contra de ninguno de los paradigmas, sino rescatar de cada uno las cuestiones pertinentes para contextualizar una obra como la de Takeshi Kitano, en un intento por ofrecer un equilibrio entre los conflictos con los que se topa cualquier estudio sobre cinematografías japonesas: pasar por alto discursos sociohistóricos inmersos en ellas, así como acudir a la explicación vía los estereotipos construidos (“lo japonés” como cliché, u opuesto al MRI) y, finalmente, de desatender el carácter transnacional del cine en Japón<sup>33</sup>.

Una de las escenas finales de su última cinta estrenada, *Indignación*, condensa lo que pudiese ser la síntesis entre la “otredad cinematográfica” japonesa y su reapropiación y reelaboración dentro de un ejercicio autorreflexivo de estilo en el marco de la convivencia contemporánea entre tradición, deconstrucción y alerta a la inteligencia del espectador. El protagonista (Beat Takeshi, seudónimo de Kitano como actor<sup>34</sup>) es asesinado en prisión por un enemigo del mundo de la *yakuza*, asunto que pudiese ser corriente tratándose de Kitano; no obstante, hay una multiplicidad de temas anecdóticos y estructurales que pueden ser analizados

---

<sup>30</sup> Luis Miranda, op. cit., p. 68.

<sup>31</sup> Daisuke Miyao, “Before anime: animation and the Pure Film Movement in pre-war Japan”, en Japan Forum, Routledge Ltd. Online, 2002., p. 6.

<sup>32</sup> Luis Miranda, op. cit., p. 56.

<sup>33</sup> Daisuke Miyao, reseña de Darren William Davis, *Picturing japaneseness: monumental style, national identity, Japanese film*, The Journal of Asian Studies, Vol. 58, No. 2, mayo de 1999, pp. 515-516. Asimismo, Laikwan Pang asevera en torno al llamado “Nuevo cine asiático” que las categorías de cinematografías “continentales” son frecuentemente sostenidas contra la hegemonía de Hollywood, o para señalar algunas experiencias sociales conectadas, de culturas similares. El caso del Nuevo Cine Asiático es todavía más difícil de conceptualizar: éste trasciende linajes nacionales y culturales, difumina la frontera entre el *mainstream* y los cines alternativos, y lo más importante, muchos de estos filmes colaboran profundamente con Hollywood. Véase, Laikwan Pang, “Violence and New Asian Cinema” y “Copying *Kill Bill*” en *Cultural control and globalization in Asia: copyright, piracy, and cinema*, London, Routledge, 2006, pp. 46-79.

<sup>34</sup> Kitano funge varios papeles en sus producciones: es el actor principal en prácticamente todas sus cintas y es el escritor y el encargado del montaje. Maneja su propia compañía, la *Office Kitano*.

en una toma como la que protagoniza dicha escena: ultra distante, descentrada y con nula apelación a la interioridad del personaje (il. 1).

Las vetas de reflexión que pueden desprenderse de esta toma (ya ni siquiera una secuencia completa) son abundantes. Está implícito el punto de vista del cine de género (*yakuza*) del que en esta cita Kitano agota todos los clichés, incluyendo los relacionados con sus propias producciones; por otro lado, la distancia hasta el límite en la toma, donde el recién asesinado Beat Takeshi cae muerto en ultimísimo plano, casi imperceptible, al fondo de un nada gratuito partido de béisbol, lo que pareciese configurarse como otra forma de morir “fuera de campo”<sup>35</sup>. Este último aspecto podría interpretarse, por lo menos, desde esta perspectiva: la relación con la afrenta “deconstructora” (para Burch) del cine clásico japonés y su uso sistemático del estilo distanciado en las vistas, o bien, el empleo significativo de la profundidad de campo por cineastas como Mizoguchi (del quien Kitano afirma no haber visto ni un solo filme), llevadas ambas alternativas al extremo y, por cierto, vaciadas de trascendencia y de cualquier solemnidad plástica. El giro de sentido viene como consecuencia, interesantemente, del vaciado genérico y del aparente desapego total (no deconstrucción) de Kitano al respeto por la estética clásica y por su propia estética. No obstante, la recepción de este plano pudiese llegar a un nivel que pasa por todo ello, le hace un guiño, se apropia de su significación histórica y se enfrenta, ante todo, a un discurso estilístico que cínicamente (pero no alejado de su particular comicidad) se permite hacer una película que hasta pasada una hora no es sino un producto reciclado entre cualquier residuo del MRI y un Kitano “bien portado”. Hasta prácticamente la mitad de la cinta, no obstante, han aparecido toda clase de *gags*, descontextualizados respecto a los ajustes del género, como si fuese un coqueteo con su vuelta burlona e inteligente al tratamiento de la violencia ya totalmente vaciada de sentido dramático. Sin embargo, en la toma de *su* muerte sin una pizca de interioridad, mucho menos de tragedia, resurge el Kitano *auteur* que encuentra la manera de sugerir aquí la inevitabilidad de ver su cine como una estela de aquella “utopía estética” que fue durante años el cine japonés<sup>36</sup>, vestida de la reutilización discursiva de sus propias imágenes y extendiendo cada vez más el campo de sentido de sus películas hacia fuera de ellas en su unidad-fragmentación.

Es así que Kitano mismo se encarga de responder a los diferentes matices en la recepción, en principio, de su cine. No puede escapar a su “japonesidad” (el género *yakuza* con toda la carga que conlleva, por ejemplo), pero tampoco puede ajustarse al matiz humanista o nacional; podría pensarse como

---

<sup>35</sup> Uno de los elementos más comentados en cuanto a los gustos de Kitano, motivados por películas como *Boiling point* (1990), es la afición por este deporte. También, en el siguiente capítulo, hablaré de la particularidad kitanesca de abordar la muerte en el espacio fuera de la pantalla.

<sup>36</sup> Luis Miranda, op. cit., p. 30.

deconstrutor, no sólo hacia el cine “institucional”, sino también hacia sus antecedentes nipones al utilizar sus recursos más alabados más bien como giro de estilo, incluso evita por momentos reutilizar sus propios recursos; el carácter global de sus filmes (uno de los personajes de *Indignación* es el supuesto embajador de Ghana), más que apelar al contexto geopolítico desde el que los espectadores se aproximan, llama a la confianza en la inteligencia de índole...audiovisual, cinematográfica, de la audiencia.

Por lo tanto, considero que como protagonista de lo que se ha dado por llamar “Nueva-nueva-ola-japonesa”, el cine de Kitano reclama la mirada histórica para darle la vuelta a cualquier interpretación unívoca y dar cabida, así, a innumerables piezas que en su fragmentación conforman la plenitud de sentido que tantos años y tanta historia de cine (japonés y no japonés), hacen posible. Como se verá más adelante, propongo que la idea de espectador que “construye” el cine de Kitano está alejada del purismo esencialista de un vistazo únicamente desde lo “japonés”, puesto ya en entredicho. Asimismo, más que direccionarse como una ruptura con el también ya cuestionado Modo de Representación Institucional, los mecanismos de construcción de sentido están más vinculados con la conformación de una poética a la que el receptor se enfrenta desde su contexto audiovisual particular; en la que el tiempo cinematográfico y el montaje, por ejemplo, provocan una experimentación de las imágenes que parte del trabajo de articulación plástica, cuyo empleo de los sentidos imagine lo que no está totalmente dicho, que conviva con lo que está en el espacio dentro y fuera de la pantalla, dentro y fuera del tiempo fílmico. Especialmente, miradas y escuchas que conjuguen constantes rupturas rítmicas (ya sean violentas o cómicas o ambas), sus efectos directos y su inclusión en una dinámica de constante construcción y reconstrucción narrativa que excede, sin minimizarla, una obra singular.

#### **Propuesta de interpretación de la violencia estructural. El límite del instante agresivo.**

- **Algunas precisiones teóricas:** en las primeras décadas del desarrollo del cine, la teoría se encargó de legitimarlo como arte buscando qué había en él más allá de la reproducción mecánica de la realidad; es decir, cómo daba forma a la materia filmada y en qué nuevos terrenos introducía al observador y al analista. Como resultado de la suma de un nivel más primario que se relaciona con los aspectos propiamente técnicos del proceso de captación de la “realidad” y otro que se vincula con la forma en que dicha “realidad” es enfrentada y se nos da a conocer, determinada a la vez por la técnica, se configura una tercera esfera: la *estética*.

La dimensión *estética* del filme dependerá, entonces, de la manera en que convivan la percepción del lazo existente entre la cámara y el mundo físico construido ante ella, cómo se utilicen las diferentes técnicas para desplegar ese mundo frente a nuestros ojos y la relación que tendremos como espectadores con el despliegue en sí cual proceso que lleva implícita una postura artística frente a la posibilidad de provocar otra “realidad” que se sitúa, esta vez, mucho más allá de los objetos físicos filmados. Los planteamientos estéticos de un filme serían, por tanto, resultado del juego transformador de dicho mundo físico en una cadena de sentido que para construirse aprovecha, al menos en el caso de la violencia en Kitano, la “cinematograficidad” de una experiencia concreta del tiempo que se caracteriza por su ruptura, inmediatez e instantaneidad; ligada a una intensificación de los elementos que integran las estructuras de montaje en escenas específicas. Asimismo, el papel que jugarán dichos mecanismos estructuradores al momento de la recepción permitirá que la concreción de los planteamientos artísticos se lleve a cabo de una forma u otra, pero siempre con base en *lo filmico*<sup>37</sup>.

Este ejercicio tiene como uno de sus propósitos identificar, describir y analizar la forma de ser del montaje en Kitano en escenas concretas. La premisa que guía esta aproximación está ligada principalmente a dos cuestiones: la violencia y la muerte. Que el montaje en Kitano está vinculado a la muerte como forma última de la violencia es, sobre todo, una cuestión que motiva las reflexiones que expondré en torno a su trabajo con el tiempo y el espacio cinematográficos<sup>38</sup>.

Para los fines de estas líneas será necesario distinguir entre la concepción, de hecho, de la “obra artística” y la de “objeto estético”. A partir del pensamiento de Roman Ingarden, mi tarea como analista de las obras aquí analizadas reside en la reconstrucción de sus “características efectivas” bajo lo que la propia obra sugiere, y completar lo que el polaco llama “zonas de indeterminación”. Es decir, me propongo, en estos párrafos, desde una actitud estética específica, *actualizar* aquello que en la obra se propone en estado potencial. A este proceso de “concreción” de la obra en la experiencia estética, es a lo que correspondería la acepción “objeto estético”<sup>39</sup>.

Mi “actitud estética” está guiada por una idea clave para intentar analizar la *violencia* en el cine de Takeshi Kitano: el montaje. Para hablar de esta “bella preocupación”, como diría Godard, me gustaría comenzar retomando las palabras de Vicente Sánchez Biosca, quien en su visión histórica del montaje como

---

<sup>37</sup> Peter Lehman conceptualiza las dimensiones fílmicas de las que he hablado como “ontológica”, “epistemológica” y “estética”. Véase, Peter Lehman (ed.), *Defining cinema*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1997, pp. 5 y ss.

<sup>38</sup> La idea de “muerte como forma final de la violencia” la ha planteado Takeshi Kitano en una entrevista realizada por Diego Lerer: <http://www.clarin.com/diario/2005/01/10/espectaculos/c-00611.htm> (consultada por última vez el 7 de mayo de 2010).

<sup>39</sup> Roman Ingarden, “Valor artístico y valor estético” en Harold Osborne, (comp.), *Estética*, México, FCE, 1976, pp. 72-73.

categoría estético fílmica ofrece en uno de sus textos dedicados al tema una síntesis de lo que pretendo desarrollar aquí, donde entenderé el montaje como la “existencia de fragmentos, de piezas”, asociado a la idea de construcción, de despedazamiento, ajeno a la imagen compacta y hermética; por el contrario, raíz de un proceso de formación. Entendido más allá de su fase técnica, consideraré aquí al montaje como “el gesto fundador de un discurso”<sup>40</sup> y el elemento propio del cine frente a las otras artes, en búsqueda de “objetos estéticos” específicos.

Nuevamente retomo a Noël Burch para aclarar a partir de qué plataforma teórica considero la actividad del montaje. En el primer apartado de su obra *La praxis del cine*<sup>41</sup> Burch rescata tres diferentes sentidos de la palabra francesa *découpage*:

- *Découpage* como instrumento de trabajo: última fase del guión con las indicaciones técnicas del director.
- *Découpage* como planificación: descomposición del relato en planos, escenas y secuencias antes del rodaje.
- *Découpage* como factura más íntima de la obra acabada: noción que sólo existe en francés que no corresponde ya a ninguna fase técnica de producción, “la resultante de la convergencia de un ‘*découpage*’ del espacio...realizado en el momento del rodaje, y de un ‘*découpage*’ del tiempo, previsto en parte en el rodaje y concluido en el montaje. Por esta noción dialéctica se puede definir (y, por lo tanto, analizar) la factura misma de un film, su devenir esencial”<sup>42</sup>.

Es en este último sentido en el que enmarco la idea de la relación entre las imágenes, el espacio tiempo que hay entre cada una de ellas (fuera de la pantalla, fuera del tiempo material) y la función del corte directo al límite de una lógica de la fragmentación que, según Kitano, está presente desde la construcción, con tres o cuatro cuadros imaginados como punto de partida, de un conjunto de “vistas” yuxtapuestas, en que se vuelve sensible su ruptura, su *despedazamiento*.

David Bordwell define el “corte” (en la película terminada) como el “cambio instantáneo de un encuadre a otro”, en contraste con los diferentes mecanismos para *transitar* entre imágenes: disolvencias, *fades*, superposiciones y cortinillas; asimismo, le distingue del “salto de imagen”, que consiste en un “*corte*

---

<sup>40</sup> Vicente Sánchez-Biosca, *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 13-20 y ss.

<sup>41</sup> Noël Burch, *La praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1970.

<sup>42</sup> Noël Burch, *La praxis del cine*, op. cit., pp. 13-14.

*elíptico* que parece ser una interrupción de una sola toma”. La “elipsis” no es sino la “omisión de intervalos en la duración de la *historia*”<sup>43</sup>.

Resulta interesante rescatar algunos términos que en el contexto kitanesco devienen significativos internamente según los aspectos discursivos que analizaré en torno a la violencia: el “cambio instantáneo” que constituye el corte directo en el montaje, que acentúa su función fragmentaria sobre el papel unificador del grupo de las transiciones entre imágenes, y la importancia de la elipsis como figura, más que de supresión, de una especie de interrupción que, al “omitir intervalos”, hace de este espacio tiempo elidido el límite entre un mecanismo de representación<sup>44</sup> y otro de *presentación*; es decir, la instantaneidad generada por el corte directo (que vuelve discursivo el cambio de toma subrayado) se combina con el uso de la elipsis casi imperceptible, inconmensurable por su brevedad, para estructurar una dinámica agresiva cuyas bases se encuentran, no ya sólo en el carácter violento de los hechos narrados, ni en su posible representación, sino en el montaje mismo.

Justamente se trata de potenciar el espacio entre lo visible y lo invisible, vía la descomposición y la “omisión de intervalos”. En este sentido vale la pena distinguir el tipo de intervalo que observo entre las imágenes de Kitano y el tipo de intervalo que concibe, por ejemplo, un personaje como Dziga Vertov. En principio es de una complejidad considerable conceptualizar el montaje como categoría estético cinematográfica, en vista de los numerosos acercamientos que se han hecho para referirse a los vínculos entre una imagen y otra, dentro de un mismo filme, por lo que a continuación expondré algunos planteamientos tanto de Vertov como de Eisenstein, principalmente, para reflexionar en torno a ellos, frente al montaje en Kitano<sup>45</sup>. El propósito de los párrafos siguientes no es, sin embargo, plantear una plataforma conceptual desde la cual el montaje en Kitano pueda ser explicado; sino reconocer la trascendencia para la teorización sobre el cine de la obra de estos dos autores y esclarecer, a partir de los matices pertinentes, cómo concebiré aquí las relaciones que se entablan entre las imágenes de Kitano.

(I) Un acercamiento al “intervalo” en Dziga Vertov<sup>46</sup>: Vertov daba a la palabra “intervalo”, en primer lugar, su sentido musical (distancia entre dos tonos); sin embargo, en su uso extensivo al cine, se refiere al

---

<sup>43</sup> David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*, México, McGraw Hill, 2002, pp. 439-443. La duración de la “historia” (hechos narrados) se distingue de la duración del “relato” (producto narrativo, la película como unidad). Véase Gérard Genette, *Figuras III*, Lumen, 1989, p. 83.

<sup>44</sup> Encontramos aquí la base “representativa” de las imágenes cinematográficas en la actividad narrativa, en la relación entre una serie de hechos contados y su respectivo relato. Sin reducir, por ello, el mecanismo del cine a dicha condición. Véase André Gaudreault y Francois Jost, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.

<sup>45</sup> Para una revisión histórica del montaje como categoría estético filmica, véase Vicente Sánchez-Biosca, op. cit.

<sup>46</sup> Ideas extraídas principalmente del manifiesto “Nosotros”, del movimiento de los *Kinoks*, agrupación de cineastas soviéticos liderados por Dziga Vertov (en ruso, Дзига Вертов, seudónimo de Denis Abrámovich Káufman, Białystok, actual

espacio, al tiempo y a los cambios que éstos sufren en el paso de una toma a otra. El cine construye un espacio tiempo, y los intervalos que se forman entre ellos son su materia prima. El montaje es, por ende, construir con intervalos, organizados en lo que conocemos normalmente como “secuencias” o “frases”.

Vertov asevera que su film, *El hombre de la cámara* (1929), es la suma y/o el producto de los hechos fijados en el celuloide (las “matemáticas superiores” de los hechos) como un todo orgánico que constituye “la vida tal y como es”, según el ojo armado con una cámara (“cine-ojo”), opuesta a la imperfecta visión del ojo humano. Las ideas principales del “Cine-ojo” se resumen en la siguiente fórmula: “Cine-yo veo (veo con la cámara) + Cine-yo escribo (registro sobre la película con la cámara) + Cine-organizo (monto)”. Dicha fórmula es parte de un método concebido como “estudio científico-experimental del mundo visible” que incluye la fijación planificada de los hechos sobre la película y una organización planificada de los materiales (cine-materiales documentales)<sup>47</sup>.

El ideario fílmico de Vertov está del lado de los “hechos”, de un “desciframiento” del mundo que se despliega ante nuestros ojos, que enlaza visualmente tiempos distintos (intervalo), que concentra y descompone el tiempo, la velocidad, de una manera inaccesible al ojo humano a través del uso ilimitado de recursos de montaje: “el ‘Cine-ojo’ utiliza todos los medios de montaje posibles, yuxtaponiendo y pegando mutuamente cualquier punto del universo en cualquier orden temporal, violando, si es preciso, todas las leyes y hábitos que precisan la construcción del film...organizar los fragmentos filmados, arrancados a la vida, en un orden rítmico y una fórmula visual cargados de sentido, en un resumen del ‘yo veo’<sup>48</sup>”.

La actividad de montaje es organización del material filmado, como acción de escritura con las imágenes. El montaje abarca, para Vertov, todas las etapas de producción, desde la elección del tema hasta la exhibición; pero lo divide en tres períodos: inventario de los datos documentales (objetos, pedazos de película, fotografías, recortes, etc.); resumen de las observaciones del ojo que llevan al plan de rodaje; “montaje central” que reúne las observaciones fijadas en la película según las bases del “Cine-ojo”, su asociación, su manipulación, hasta que cobren un orden rítmico que haga coincidir los “encadenamientos de sentido” con los “encadenamientos visuales”, con el objetivo de obtener una “fórmula visual” que privilegie la asociación más “racional”<sup>49</sup>.

---

Polonia, 2 de enero de 1896 - Moscú, 12 de febrero de 1954) alrededor de 1920. La denominación *kinoks* es producto de una afrenta ideológica que se oponía al uso del calificativo “cineasta”. Véase, Dziga Vertov, *Cine-ojo*, Madrid, Fundamentos, 1973, pp. 15-19. También “Del ‘Cine-ojo’ a la ‘Radio-ojo’ (*Resumen del a.b.c. de los kinoks*)”, pp. 95-103.

<sup>47</sup> Dziga Vertov, op. cit., p. 98.

<sup>48</sup> Ibid., pp. 99-100.

<sup>49</sup> Ibid., pp. 100-101.

Como base de todo lo anterior están los intervalos (movimientos, correlación, transición de impulsión visual y progresión entre las imágenes). Las correlaciones más importantes entre imágenes para Vertov son: de los planos (tamaño), ángulos, movimientos al interior del cuadro, luces y sombras, y velocidades de rodaje. Deben ser tomadas en cuenta para ordenarlas en una sucesión determinada, con una duración específica y con atención a la relación con todas las demás imágenes filmadas. Entre las imágenes existen interacciones, interatracciones, interrechazos, toda una amplia gama de intervalos posibles. Es preciso, por tanto, buscar la fórmula que exponga mejor el tema esencial<sup>50</sup>.

(II) Eisenstein y algunas consideraciones sobre el montaje de choques: sería imposible realizar un esbozo teórico sobre el montaje sin mencionar a Sergei Eisenstein. Como intentar siquiera resumir la obra del cineasta soviético sería una tarea en extremo ardua, y además excede a los objetivos de este estudio, sólo mencionaré algunas ideas que resultan relevantes para compaginarlas con aquéllas desde las que me enfrentaré al montaje en Kitano. La riqueza de la obra teórica de Eisenstein no se sintetiza, de ninguna manera, en los párrafos que le dedicaré a continuación; sin embargo, creo pertinente rescatar las siguientes líneas de su pensamiento para motivar la reflexión posterior que nos atañe.

“La cinematografía es en primer lugar y sobre todo, montaje”, dice Eisenstein casi al inicio de su texto titulado “El principio cinematográfico y el ideograma”. Es interesante que el ruso aborde el montaje aquí desde una aproximación a la escritura japonesa. Los “rasgos cinematográficos” que encuentra en la cultura nipona tienen que ver, en efecto, con el montaje. En este momento, la conclusión que, de entre las múltiples que están expuestas en ese texto, me interesa rescatar inicialmente, es su concepción de aquello que resulta de la unión, combinación, sucesión, de dos tomas en cine: un *concepto*. Con base en el ejemplo de los jeroglíficos, Eisenstein menciona que la combinación de dos “objetos” no deviene una “suma”, sino un “producto”: “de la combinación de dos ‘representables’ se logra la representación de algo gráficamente irrepresentable”, para concluir después de la presentación de algunos ejemplos, con la siguiente frase: “¡Esto es montaje!”<sup>51</sup>.

¿Cómo es posible, entonces, lograr formalmente la “representación” de un *concepto* a través del montaje? Otra consideración que encuentro crucial para comprender el pensamiento de Eisenstein al respecto es su concepción de la “toma”. El funcionamiento y el sentido de la toma en el montaje es, en parte, en lo que se basaba el antagonismo entre Eisenstein y Vsévolod Pudovkin, que eran contemporáneos.

---

<sup>50</sup> Ibid., p. 102.

<sup>51</sup> Sergei Eisenstein (Serguéi Mijáilovich Eizenshtéin, en letón: *Sergejs Eizenšteins*, Riga, Letonia, 23 de enero de 1898 – Moscú, URSS, 11 de febrero de 1948), *La forma del cine*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2010, pp. 34-35.

Mientras que para Pudovkin (y la escuela de Kuleshóv) la toma era un “elemento” del montaje, y a través de su “encadenamiento” se exponía una “idea” (los famosos “ladrillos” arreglados en serie), para Eisenstein lo que caracteriza a la toma como “célula de montaje” es el choque, el conflicto, la oposición de dos fragmentos: “del choque de dos factores dados *surge* un concepto”<sup>52</sup>.

El montaje como conflicto, en este sentido (dialéctico<sup>53</sup>), no se halla inscrito únicamente en la esfera de las tomas en sucesión, sino que nace incluso desde el interior de la propia toma como montaje potencial (“impulsos de montaje entre los *trozos* de montaje”). Establece, por tanto, algunos conflictos al interior del cuadro: de direcciones gráficas, de escalas, de volúmenes, de masas, de profundidades, de distancias, de luz, de duración. La intensidad de dichos conflictos permite “la aplicación directa de la práctica del montaje a la teoría de la toma”<sup>54</sup>. Es en extremo provocador cómo desarrolla Eisenstein el conflicto potencial al interior del cuadro, es decir, el encuadre mismo como conflicto frente al objeto (“dialéctica del ángulo de la cámara”), la organización del evento frente a la lente, etc.

El montaje como lugar del que nacen “conceptos” mediante la yuxtaposición, y que persigue, al final, “resultados intelectuales” es una idea básica que se explora en profundidad en Eisenstein y que resulta un cúmulo de posibilidades fílmicas a estudiar. Sin olvidar que él mismo señaló que “*esta forma es más adecuada para expresar tesis señaladas por la ideología*”, y que desde esta perspectiva no puede ser anulada dicha carga, “ideológica”, no pretendo reducir a ello su riqueza para la teoría fílmica<sup>55</sup>.

(III) El montaje en Takeshi Kitano: una aproximación: Me ha parecido adecuado comenzar hablando de las relaciones fílmicas (de las técnicas a las estéticas) entre la cámara y los objetos, propuestas por Peter Lehman, porque abren un abanico infinito en lo que a las concepciones del cine se refiere; las múltiples combinaciones que pueden existir entre las capas de sentido que integran la esfera “estética” de una cinta, de un conjunto de obras, de un estilo, corriente, etc., abarcan tanto a la producción como a la conceptualización y la teorización. Es verdad que lo que interesa en mayor medida a esta revisión, más allá de un intento de aplicación de modelos teóricos sobre el cine, sobre el montaje, es una actividad de observación y de análisis en torno a una de las posibles relaciones experienciales con lo que una serie de estructuras fílmicas en la

---

<sup>52</sup> Sergei Eisenstein, op. cit., pp. 40-41.

<sup>53</sup> “El fundamento de esta filosofía [la Dialéctica] es un concepto *dinámico* de las cosas: el ser –como una evolución constante de la interacción de dos opuestos contradictorios. La síntesis –que surge de la oposición entre tesis y antítesis. Una comprensión dinámica de las cosas es también básica en el mismo grado para una comprensión correcta del arte y de todas las formas de arte. En el ámbito del arte este principio dialéctico de la dinámica está contenido en...el conflicto”. Véase, *Ibid.*, pp. 48-49.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 63-64.

obra de Kitano puede provocar, sugerir. No obstante, parte de la actitud analítica, está influida por las posibilidades estéticas del montaje que han sido esbozadas teóricamente por investigadores y cineastas.

En este caso, he encontrado importante rescatar los planteamientos antes citados (Vertov y Eisenstein) para comenzar a hablar de las particularidades del montaje en Kitano. Lo que haré enseguida será exponer, en complemento a ciertas correspondencias con las ideas expresadas previamente sobre las relaciones entre imágenes, una propuesta de interpretación de las posibilidades fílmicas del trabajo con el tiempo y el espacio que hallo en Kitano, sin perder de vista que el sustento de este estudio son las reflexiones que las propias películas han suscitado en mí como espectadora y analista, y no la confirmación de ningún planteamiento conceptual previo.

Si he elegido hablar brevemente de Dziga Vertov y de Sergei Eisenstein es por el acento que ponen ambos en el montaje como herramienta de sentido. Es decir, es en los escritos de estos dos cineastas (sin ser, no obstante, los únicos) en que encuentro notable relevancia en la relación entre las imágenes, su organización, duración, etc., para generar estructuras que funcionan como fructífera veta de investigación, como lo son el “intervalo” y el “choque”. Sostengo, en principio, que es el montaje la herramienta que emplea Kitano para generar una experiencia violenta del tiempo en muchos momentos de su cine, y que vale la pena analizar la forma de ser de dicho montaje para proponer que esta violencia es sólo posible en el arte fílmico, porque está construida con base en los elementos propiamente cinematográficos que iré desglosando a lo largo del escrito.

Partimos, por ende, del acento en el montaje cinematográfico que comparto a nivel teórico con Vertov y Eisenstein; sin embargo, es indispensable esclarecer matices importantes para pensar en Kitano y la forma de ser de sus relaciones entre imágenes. Para desarrollar estos matices encuentro muy útil volver a las relaciones entre la cámara y los objetos mencionadas antes. Considero que la importancia significativa que otorgaba, por ejemplo, Vertov, a la relación de la cámara-ojo con la vida, con los hechos, es crucial para la comprensión del montaje compuesto de “intervalos”. Es verdad que en Kitano (y no sólo en él) las relaciones de tiempo, espacio, movimiento, duración, asociación, rechazo, etc., que existen entre las diferentes tomas, y que serían la gama de “intervalos” de los que habla Vertov, son la base del montaje y de la construcción de estructuras violentas. No obstante, en Kitano, estas relaciones no se presentan como producto de todo un proceso para el que resulta indispensable un planificado vínculo con los “hechos” de la vida.

Vertov plantea como parte de su manifiesto el lazo existente entre la cámara y el mundo físico como tendiente a un estudio del mundo visible, del cual los hechos se fijan en la película (“desciframiento” del mundo), para integrar al final una fórmula “racional” que responda a un tema originario; así, la esfera “estética” contemplará el montaje, la organización de los intervalos, la escritura con las imágenes, como resultado de una concepción específica de una especie de papel del cine frente al mundo. La cámara ocupa entonces un papel primordial no sólo como constructora de la imagen, sino por el lazo que le otorga Vertov con el ojo humano y con los hechos del mundo. No niego que en Kitano y en todo cineasta exista, de hecho, una percepción particular de la relación de la cámara con los hechos; sin embargo, en Kitano el acento está en otro lado. Los “intervalos” en Kitano tendrían un subtexto de otra índole, en que el pensamiento en imágenes constituiría el punto de partida, así como las relaciones espacio temporales y la estructura narrativa.

Al menos en los fragmentos que aquí analizaré, el sentido de lo que serían los “intervalos”, las relaciones entre las imágenes, se enfocaría más en lo plástico, a lo aficcional, y en una experiencia del montaje que parece hacer perceptible una forma, más que volver accesibles los hechos; en Kitano cobraría importancia una actividad menos relacionada con el “mundo” y su desciframiento, que con una narrativa particular, con la puesta en juego de un estilo audiovisual (que no niego, por supuesto, en Vertov ni en Eisenstein) que privilegia la construcción de la imagen, sobre la observación y memoria de una cámara-ojo. Me atrevería a decir que las relaciones entre imágenes en Kitano no persiguen subrayar la constitución de una estructura visual que corresponda a un planteamiento “racional” preconfigurado, sino un estilo narrativo que experimenta con el tiempo y con el espacio de una esfera, ante todo, fílmica. Los espacios entre imágenes en Kitano no parecen servir a un planteamiento que se inserte en una determinada concatenación de hechos fuera de la diégesis, sino en una realidad propia de la relación articulación-fragmentación en sus formas estilísticas de montaje.

Lo que pretendo sustentar en mi trabajo es que *entre* las imágenes de Kitano, en escenas muy concretas, se construye un “objeto estético” en una esfera íntimamente estructural. Aquello que constituiría el “intervalo” en Kitano se acercaría más a una literalidad de las formas, a una elisión efectiva por el intrínseco carácter de su brevedad ausente. Así, el sentido de la relación entre una imagen y otra (en el marco de las estructuras que analizo) en Kitano, se hallaría al mismo nivel que lo “real”, con un efecto directo sobre la percepción que no deja de involucrar una actividad de interpretación, más que en una esfera conceptual (las

“ideas” contra las que él mismo se pronuncia), en una esfera experiencial, simultánea al visionado de las cintas.

El espacio entre imágenes en Kitano es de un cariz un tanto distinto, también, al generado por el “montaje de choques” eisensteiniano. La pregunta aquí sería sobre la cualidad del “concepto” que surgiría del choque entre imágenes en el montaje kitanesco. En su “Aproximación dialéctica a la forma del cine”, Eisenstein enlista una serie de potenciales desarrollos dialécticos en el montaje en que “la imagen móvil (que consume tiempo) surge de la superposición –o contrapunto- de dos imágenes inmóviles diferentes”<sup>56</sup>. En el punto II (*Una imagen de movimiento producida artificialmente*), donde ejemplifica las composiciones deliberadas que pueden lograrse gracias a elementos ópticos básicos, habla de “una ilustración de acción instantánea”:

Mujer con anteojos. Seguida de inmediato –sin transición- por la misma mujer con los anteojos estrellados y un ojo sangrante: impresión de un tiro que da en el ojo<sup>57</sup>.

Como se verá más adelante, lo anterior resulta muy parecido a la instantaneidad que imprime el montaje a las escenas violentas en Kitano (que curiosamente involucran casi siempre ojos perforados) ; sin embargo, en el caso del japonés, el efecto no parece ser “producir artificialmente” una imagen de movimiento, ni una impresión de cierta acción, sino su presentación de manera que el movimiento esté roto, en que la carga de sentido está más en la elisión y la interrupción misma, en esa “falta de transición” como figura protagónica de la experiencia, que en completar mentalmente el *entre* de las imágenes.

Más que un concepto, lo que surgiría de la yuxtaposición de un conjunto de imágenes que, en efecto, chocan y están en conflicto<sup>58</sup>, tanto de angulación como de duración, de movimiento, de espacio y de tiempo, sería el residuo de un discurso articulatorio cuya base, como se analizará, es el corte, el asalto, la inmediatez de la elisión y la ruptura discontinua. Comparte con el ruso la tendencia a lo sensible, pero sin estar tan explícitamente enfocado en lo conceptual. Lo “gráficamente irrepresentable” que menciona Eisenstein sería en Kitano un desplazamiento hacia, justamente, la presentación en forma plástica de la violencia como un tipo de estructura, cuyas características construye el montaje. Percibo en Kitano un desplazamiento hacia la experiencia de su audiovisión, que abre así la posibilidad semántica.

---

<sup>56</sup> Ibid., p. 57.

<sup>57</sup> Ibid., p. 58.

<sup>58</sup> Esta afirmación, por supuesto, no funciona bajo la premisa de un subtexto filosófico (dialéctico) patente en Kitano, cual el puesto de manifiesto en los escritos de Eisenstein.

La fragmentación kitanesca no es, en el sentido eisensteniano, “intelectual”, sino que está más cercana a estructuras presentacionales y a lo narrativo. La construcción de sentido pertenece a la esfera espacio temporal del filme, al juego narrativo que involucra al montaje más en un sentido plástico (que está presente, por supuesto, también en Eisenstein), que en uno conceptual. Como el mismo Eisenstein lo afirmó, sumadas a las formulaciones ideológicas en sus planteamientos estructurales, están todas sus posibilidades filmicas. Existe tanto en él como en Kitano una cualidad “formalista”, pero que se encamina hacia lugares distintos<sup>59</sup>.

Quisiera, por último, agregar un concepto que funcionaría para intentar aprehender teóricamente el montaje en Kitano: el “extrañamiento” (*ostranenie* en ruso) propuesto por Viktor Sklovski<sup>60</sup>, un “concepto teórico” y una “actitud poética”, un “principio estético” que persigue la *perceptibilidad* más que el *reconocimiento*:

El resultado del extrañamiento es un enriquecimiento de la forma, justamente de aquello que pasa desapercibido en el uso habitual, y éste es el comportamiento propio del discurso poético...el concepto de extrañamiento y sus derivaciones teóricas más consecuentes adquieren sólo su pleno rendimiento observados a la luz de una poética que postula la violencia perceptiva, el *shock* emocional...la enunciación exhibe el principio de montaje que sirvió para la composición, pues el extrañamiento del fragmento...introduce una percepción intensificada de todos y cada uno de los elementos que componen la obra en lugar de propiciar su percepción en cuanto totalidad borrando consiguientemente la autonomía de las partes<sup>61</sup>.

Sin considerar los mecanismos del montaje en Kitano, en manera alguna, como un producto de los planteamientos teóricos enmarcados en el formalismo ruso, considero que las proposiciones de Sklovski constituyen una herramienta interesante para situar la percepción de los recursos que emplea Kitano, cual residuo de un choque emocional vía la intensificación de elementos a nivel de la percepción directa.

Como dije en un principio, más que pretender decodificar las intenciones del autor, o las premisas que motivan su pensamiento cinematográfico en su estrato “original”, persigo ofrecer un respaldo teórico y analítico a la actualización de objetos estéticos, cuyo sentido se construye en un trabajo de observación y

---

<sup>59</sup> Cabe agregar que más que afirmar que Kitano sólo es forma, “significante” (cual lo leyó Barthes en el Japón como sistema de signos), considero que su manera de hacer cine es producto de su concepción de la imagen y de la acción, ejemplificada en sus procesos de producción, siempre concentrados en series de imágenes tendientes al estatismo y a la carencia de evento, contrastantes con las irrupciones violentas repentinas, antes que en series de historias o planteamientos ideológico conceptuales.

<sup>60</sup> Viktor Borísovich Shklovski (en ruso: Виктор Борисович Шкловский, San Petersburgo, 24 de enero de 1893-Leningrado, 6 de diciembre de 1984), fue uno de los teóricos del Formalismo Ruso.

<sup>61</sup> Vicente Sánchez-Biosca, op. cit., pp. 90 y ss.

posterior interpretación. Es por ello que el acento que pone el “extrañamiento” en la actividad perceptiva clarifica el “enriquecimiento de la forma” en las escenas violentas de Kitano. Lo inesperado radica más bien en la intensificación del instante y su inmediatez.

- **La violencia del instante. Interrupción y ruptura:** Kitano es reconocido por la violencia argumental que caracteriza prácticamente todas sus cintas, desde la primera (*Policía violento*, 1989), que inicia con un par de palizas, una protagonizada por Beat Takeshi, hasta la última (*Indignación*, 2010), sin dejar de incluir las de giro “cómico” (*Getting any?*, 1994). Entre los matices que pueden agregarse a su fama violenta se encuentran el hermetismo propio de sus personajes, ejemplificado en la escasez de diálogos (en *Una escena en el mar*, 1991, los protagonistas son sordomudos, en *Fuegos artificiales*, la participación verbal trascendente de la esposa del protagonista se limita a un “gracias por todo” casi al final de la cinta, etc.), en su singular actuar “no motivado”, acausal en muchas ocasiones, y la larga duración de sus tomas, entre otras muchas vetas estilísticas.

Según los objetivos de este ensayo, propongo aquí la distinción entre tres tipos de violencia y/o agresión:

1. La violencia ejercida entre los personajes o hacia ellos mismos, representada en la narración que encabeza el universo temático de las escenas.
2. Las “estructuras de agresión” que son producto del montaje y de una actividad ligada a la representación. La forma en que se configura una parte determinada de la cinta sostenida básicamente en los *raccords* de aprehensión retardada y la reconstrucción fragmentaria del tiempo y el espacio.
3. La violencia audiovisual generada por elementos específicos del montaje que tienen como subtexto las dos acepciones anteriores, pero que configuran una estructura *presentacional*, cuyo carácter violento tiene como pilar una experimentación específica del tiempo y su duración, sólo posible cinematográficamente.

(1) Violencia ejercida entre los personajes: Como he dicho, el cine de Kitano se asocia con temáticas violentas. Muchas de sus cintas se ubican genéricamente en la vertiente del *yakuza-eiga* (género *yakuza*, protagonizado por las agrupaciones del crimen organizado en Japón). Gracias a esta condición pareciese lógica la recurrencia a escenas violentas, sangrientas, mortales. Y hasta películas como *Aquiles y la tortuga* (2008), que trata satíricamente el tema de la historia del arte occidental, está impregnada de violencia: los personajes mueren al experimentar técnicas artísticas, se suicidan, se accidentan mortalmente, se prenden

fuego a sí mismos, etc. Los protagonistas de casi todas sus películas se suicidan, mueren, o son asesinados al final.

En varias entrevistas el director habla de la relación de la violencia con su funcionamiento en el marco genérico, donde “forma parte del juego”; sin embargo, también ha señalado que películas como *Muñecas* devienen incluso más violentas, porque la agresión y la muerte se “suceden sin razón”<sup>62</sup>. Hablo de ello para introducir lo tocante a las siguientes acepciones de la violencia y es que, si bien colabora con el matiz temático, el montaje en Kitano ha configurado un tipo de estructuras que imprimen el mismo carácter violento a la articulación de las imágenes que el que tienen de por sí cuando en éstas abunda la sangre, la herida corporal. Es decir, termina siendo el montaje lo que violenta aún más las escenas: las imágenes agreden, interrumpen, sorprenden, por motivos que no se reducen a lo que *representan*.

(2) Estructuras de agresión: Este concepto lo extraje de la obra de Noël Burch, *Praxis del cine*<sup>63</sup>. Burch basa su argumentación en la concepción de “molestia”, originada, en primera instancia por los falsos *raccords* (“*raccord* de aprehensión retardada”)<sup>64</sup>. Habla de la *agresión estética* en los siguientes términos: “la sorpresa y la molestia...son dos de las maneras más moderadas en que la imagen cinematográfica puede agredir la sensibilidad del espectador, y que abren la marcha...a toda una gama de agresiones de intensidad creciente y de naturaleza muy variada, a las que el cineasta tiene la posibilidad (y el derecho) de entregarse”<sup>65</sup>.

Hay muchos ejemplos en el cine de Kitano de las estructuras de agresión representadas por los *raccords* de aprehensión retardada que involucran tanto al tiempo, como al espacio del filme. Los *raccords* son elementos de continuidad que buscan que el cambio de toma (para algunos el mayor acto de violencia perceptiva efectuado sobre el ojo humano<sup>66</sup>) sea aparentemente *natural* para el espectador, que no haya

---

<sup>62</sup> Entrevista realizada por Michel Ciment y Stéphane Goudet en París el 29 de octubre del 2002 y traducida del japonés por Catherine Cadou. Publicación: Revista *Positif* nº 506, abril, 2003. Consultado por última vez el 7 de mayo de 2010: <http://www.zinema.com/textos/lamuerte.htm>

<sup>63</sup> Noël Burch, *Praxis del cine*, op. cit. Quizá podríamos reflexionar en torno a estas estructuras comparándolas con los conflictos eisenstenianos de tiempo y lugar entre tomas, o bien, con los intervalos de Vertov. Recordemos que *Praxis del cine* pertenece a la etapa “formalista” de Burch, así que resultaría una veta interesante de investigación.

<sup>64</sup> Un *raccord* es “cualquier elemento de continuidad entre dos o más planos...cuya finalidad es hacer imperceptibles los cambios de plano con continuidad o proximidad espacial”. Estos elementos de continuidad pueden cobrar vida en objetos, en miradas u otras acciones de los personajes, en las características físicas de los mismos espacios, y demás opciones que constituyen la base de la mayoría de las convenciones espaciales del llamado montaje en continuidad. “La molestia de la *desorientación* en particular (‘falsos’ *raccords* de mirada, de posición, de dirección)...puede resolverse en una nueva orientación, suscitando un tipo de estructura que hemos llamado ‘*raccord* de aprehensión retardada’”. Véase *Ibid.*, pp. 19-20, 128.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>66</sup> En los inicios del cine, cada cambio de toma, cada corte, “amenazaba con romper el hilo del relato...la incompreensión. Y es que en cada articulación entre un plano y otro subyace en cierto modo una ‘consigna de lectura’ [cuyos significados] no estaban implícitos. Eran objeto de un aprendizaje”. Véase, André Gaudreault y Francois Jost, op. cit., p. 72. Como diría también Burch en varias de sus obras antes citadas, es el cine quien nos ha enseñado a interpretar sus imágenes, a “leerlas”. Recuérdese que la narración no es un dato manifiesto de las imágenes, sino que ha sido adquirido históricamente.

necesidad de interpretación sobre los cambios temporales y espaciales entre una toma y otra<sup>67</sup>. Mientras que los *raccords* de aprehensión retardada, como diría Kitano sobre su búsqueda formal, exigen una actitud activa del espectador; el director considera que el público tiene la “cultura audiovisual” suficiente para aprehender lo que hay entre toma y toma<sup>68</sup>.

El *falso contracampo*<sup>69</sup>, (tipo de *raccord* de aprehensión retardada) que es protagónico en la cinematografía de Kitano, devendría así, según Burch, en una estructura de agresión. Esta cuestión no la abordo como un ejercicio que viniese a simplificar la estructura en Kitano a una afrenta a las normas de lo que sería el MRI, sino que considero que representa, más bien, un vehículo estilístico, poético, que al final acentúa la impotencia de los personajes (y, en sentido figurado, del espectador en sí) ante su imposibilidad por franquear la barrera del instante (tiempo y espacio) que los separa del contracampo que dictaría lo que Gaudreault y Jost llaman el “sistema de esperas” (como se verá más adelante en el análisis del final de *Sonatina*).

Los elementos que señala Burch como ingredientes de las “estructuras de agresión” son la *sorpres*a y la *molestia*. Si bien él se refiere más bien a fenómenos que obedecen al comportamiento fragmentario del tiempo y el espacio, que funcionan para su intento por desnaturalizar el MRI, por tergiversar el recurso del campo-contracampo y su rol en la lógica de la *continuidad* diegética, encuentro que la idea central es la labor reconstructiva que se requiere del espectador; que las imágenes cobran sentido tras la labor de articulación y, en Kitano, un efecto directo que llega a formarse incluso *en* la articulación, directamente ante su percepción. Por ello, la cualidad del tiempo en los *raccords* de aprehensión retardada que se revisarán en Kitano está íntimamente relacionada con la construcción del espacio, con su carácter fragmentario y su falta de continuidad, con una idea de reconstrucción que provoca que las tomas, las escenas, cobren un nuevo sentido en su transcurrir. Tanto el tiempo como el espacio pueden resignificarse y transformarse *a posteriori* gracias al montaje.

Como explicaré en seguida, hay algo en Kitano que da un paso más entre el juego con las “estructuras de agresión” burchianas que están todavía ligadas con la representación de un espacio y un tiempo con sus múltiples combinaciones estructurales, y un tipo de agresión más *aficcional*, que propicia en

---

<sup>67</sup> Véase “El paradigma deconstrutor” en el capítulo 1 de este ensayo.

<sup>68</sup> Takeshi Kitano, en Luis Miranda, op. cit., pp. 409 y ss.

<sup>69</sup> Ej: cuando existe potencialmente un *raccord* de mirada, al ser enfatizada su dirección en una toma, y se presenta tras el corte algo distinto a lo que sería el campo visual inmediato al que apuntaban los ojos del personaje. Es decir, lo que el “contracampo” muestra no es el objeto de la mirada, o bien, resulta engañosa la relación entre toma y toma por divergencias tanto espaciales como temporales. Este tema será abordado con profundidad más adelante.

la articulación una *experiencia* específica del tiempo que, en efecto, sorprende y molesta (en el sentido que le da Burch a la palabra), inclusive.

(3) Violencia audiovisual: entre representación y presentación: Un aspecto de la estética tradicional japonesa que servirá para esclarecer el siguiente planteamiento es la *presentacionalidad*<sup>70</sup>. El carácter “presentacional” de las obras de arte no sólo lo podemos encontrar en las artes niponas. Incluso en la pintura occidental hay planteamientos que abandonan la idea de representación (surrealismo, etc.); también puede hablarse de las vanguardias cinematográficas a principios del siglo XX y de muchas otras estructuras no narrativas que no representan, sino “presentan”.

No pretendo emparentar la tradición japonesa y la vanguardia europea, mucho menos inventar un vínculo entre el cine abstracto y el cine de Kitano, sino ubicar la “presentacionalidad” como una posibilidad dentro del funcionamiento de las imágenes; en este caso, no en el contenido de las unidades, sino en su montaje. Afirmar que las películas de Kitano son “no narrativas” o que no existe intención alguna de representación, es, sin embargo, algo muy lejano a la realidad.

En efecto, Kitano ha hablado de un intento, justamente, de *representar* la violencia, “tal como es”, inmediata, sin respuesta, sin épica<sup>71</sup>. Aquí salen a la luz muchas preguntas que desbordan el análisis puramente fílmico. Incluirían cuestionar la posibilidad de representar la violencia, de representar la muerte<sup>72</sup>. Es verdad que Kitano no se despega de las categorías genéricas, como lo hemos mencionado<sup>73</sup>; pero también es verdad que su propuesta estética, estilística, su poética de la violencia, encuentra un segundo nivel respecto a la reutilización de los recursos propios del género. Me gustaría partir aquí del análisis

---

<sup>70</sup> Si hay algo característico del cine mudo japonés es la figura del *benshi*. Este personaje, de vital importancia a nivel histórico, era el encargado de dar coherencia narrativa a las imágenes, un “presentador” que comentaba y “explicaba”, daba sentido al conjunto de cuadros presentados en la pantalla. Donald Richie, a quien Burch cita un gran número de veces, también recuerda que todo drama en Japón tenía que ser “presentado”, cual sucede en las formas teatrales tradicionales (el coro del *Nô*, el *yoruri* del *Bunraku*, el *gidayu* del *Kabuki*) y que, además de la tarea de la narración misma de la historia, la presentación del *benshi*, era tan interesante como la proyección de las imágenes, la historia en sí podía ser entonces fragmentada, incluso sin una lógica propia, ya que era el deber de la voz presentadora volverla coherente. Véase Donald Richie, *Japanese cinema. An introduction*, Oxford, University Press, 1990, p. 3. Además, Noël Burch, *To the distant observer*, op. cit.

<sup>71</sup> Luis Miranda, op. cit., p. 83.

<sup>72</sup> El concepto mismo de representación (en su marco semiótico estructural) ha sido puesto en crisis, por ejemplo, en el Posestructuralismo, encabezado por Jacques Derrida, y en los análisis fílmicos que se han derivado de su aportación teórica, como es el caso de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier: “considera el montaje cinematográfico... como ejemplificador de los medios mediante los cuales el cine, y otros artes figurativos, pueden trascender la representación meramente mimética para crear un espacio conceptual abstracto... el montaje se refiere menos al gesto específico de segmentar los planos que a un proceso general para engendrar significado... [insiste en que] la reflexión sobre el montaje cinematográfico nos puede llevar a revisar nuestra misma concepción sobre el lenguaje”; o bien, los planteamientos de Peter Brunette y David Willis sobre “las ‘indecidibilidades’ y las ‘fisuras’ textuales, todas como parte de un tipo de mediación en la lectura que problematiza la propia autoconstitución del significado del texto”. Para ambas revisiones véase Robert Stam, “El postestructuralismo: la crítica del signo”, en *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 40-45.

<sup>73</sup> Para un marco más bien informativo sobre el género *yakuza* en Japón, ver Carlos y Daniel Aguilar, *Yakuza cinema. Crisantemos y dragones*, Madrid, Calamar ediciones, 2005; o Eduard Terrades, *Made in Kitano*, Barcelona, Maikalili, 2007.

específico de las estrategias que crea para abrir una correspondencia formal a su percepción estética de la violencia que finalmente me han guiado a proponer que lo que pudiese en principio constituir una estrategia de representación deviene en una ejercicio *presentacional*.

Así, mi objetivo ahora es exponer los elementos en el *montaje* que ya no sólo representan un acto violento con una fuerte carga estilística, sino que a la par de dicho acto, se *presenta* una estructura agresiva que tiene un efecto sobre la sensibilidad del espectador que, repito, se construye en una experiencia temporal cinematográfica: en estas ocasiones la violencia en Kitano es de índole audiovisual, es presentacional. No hay que olvidar un factor muy importante que ha determinado el tratamiento que da Kitano a la violencia, y que se extiende aun a su forma de construir imágenes, sean violentas o no. En más de una ocasión Kitano ha sostenido que su “formación cinematográfica” proviene más bien de la *stand-up comedy*:

Mi forma de expresar la violencia está íntimamente ligada al hecho de provenir de la comedia. Para mí la comedia es algo que sucede de forma repentina e inesperada dentro de la vida normal. La violencia en cierto modo es algo muy similar. Lo importante es romper el ritmo de algo. Ritmo en el sentido de transcurso del tiempo pero también en un sentido gráfico. Una escena que se desarrolla con normalidad debe romperse, interrumpirse, verse repentinamente destruida en un instante<sup>74</sup>.

Como puede observarse, el mismo Kitano relaciona la forma de ser de elementos cruciales de su cinematografía con ideas íntimamente vinculadas con un montaje presentacional de la violencia: interrupción instantánea del ritmo y, sobre todo, ruptura en un “sentido gráfico”. A continuación expondré los resultados del análisis de fragmentos concretos de diferentes filmes de Kitano en que se hace patente la correspondencia formal de, si no una idea, una *imagen* de la forma que cobra la violencia bajo una percepción que deviene estética, que se vuelve sensible a través de la experimentación del tiempo, del instante (recuérdese el valor del corte), construido por el montaje y reconstruido, tras el efecto directo, en la labor de interpretación y actualización<sup>75</sup>.

En *Fuegos artificiales*, hay una escena que considero paradigmática para exponer las conclusiones del presente análisis: Nishi, el protagonista (Beat Takeshi), se encuentra en un bar recibiendo los reclamos de los empleados de cierto prestamista hampón. Al inicio (**toma 1**) lo vemos en un encuadre frontal, inicialmente estático, en un plano medio corto; dos personajes aparecen por el lado derecho de la pantalla para situarse a los dos lados de Beat, el personaje de la izquierda del encuadre exige al protagonista el pago de una deuda a

---

<sup>74</sup> Entrevista a Takeshi Kitano por Antonio Weinrichter (fragmento), publicada en *Pantalla amarilla. El cine japonés*, Madrid, T&B, 2002, p. 80.

<sup>75</sup> Remitirse al Anexo 1 para ver imágenes y diagramas.

su jefe mientras la cámara se mueve ligeramente para reencuadrar a Beat y al personaje de la derecha, quien comenta sarcásticamente el declive en la carrera policial de Nishi; éste toma unos palillos situados en la barra, mirando al personaje de la derecha; **(toma 2)** corte directo a: cámara posicionada del lado en el que estaría Nishi, plano a corta distancia, estático, casi cenital, de la barra con unos palillos, a la que caen veloces salpicaduras de sangre desde el fuera de campo de la parte derecha de la pantalla; **(toma 3)** corte directo a: cámara posicionada donde estaría Nishi, toma frontal estática en primer plano del personaje que se encontraba en el espacio fuera de campo a la izquierda de la pantalla, en **toma 1**, con el ojo chorreando sangre (il. 2-4).

A partir de dicho fragmento de la escena podemos empezar a obtener conclusiones importantes. Si tomamos en cuenta los estratos de violencia que resumí arriba, podemos hablar, en principio, de que la anécdota de la escena se basa en un acto de violencia: Nishi ha enterrado unos palillos en el ojo de otro personaje. En segundo lugar, el planteamiento espacial es un ejemplo de “estructura de agresión”, por estar encuadrados casi frontalmente (al final de la primera toma descrita) solamente Nishi y el personaje que está a la derecha de la pantalla, no así la víctima del ataque, y por causa del contenido de la siguiente toma: un abrupto cambio de angulación y posición de cámara (en Kitano no existe respeto por el “eje”) a encuadre cenital de los palillos sobre la barra y las salpicaduras de sangre que llegan desde el espacio fuera de campo a la derecha de la pantalla (lado derecho de Nishi y previamente lado izquierdo del cuadro). No es sino hasta la siguiente imagen, en que otro cambio brusco de angulación y posición de cámara deja ver frontalmente a la víctima<sup>76</sup>, que puede reconstruirse la acción: los palillos han sido enterrados en el ojo del personaje que en la primera imagen se hallaba en el espacio fuera de cuadro a la izquierda de la pantalla, sin ningún tipo de enlace o *raccord* que hubiese sugerido visualmente que él sería la víctima del acto violento.

Además de la construcción espacial, el trabajo con el tiempo termina por redondear la estructura, porque después del análisis es posible percibir que entre cada una de las imágenes hay un salto de tiempo brevísimo (elipsis) que casi pudiese esconderse en un aparente desarrollo en tiempo lineal de la escena, pero en la cual, de todas formas, los cortes directos y la naturaleza del contenido casi metonímico de las imágenes borrarían cualquier sensación de continuidad.

En tercer lugar, resulta interesante señalar que justo el momento del ejercicio fáctico del acto violento (la entrada de los palillos en el ojo del personaje) no está presente en las imágenes. Hemos visto el

---

<sup>76</sup> En el Anexo 1 podrá verse un desglose más específico del trabajo efectuado con la cámara, los cambios de angulación, de encuadre y la libertad en su posicionamiento que configura la fragmentación espacio temporal.

*efecto* de la acción, la *consecuencia física*: la sangre salpicando la mesa; y vemos también el ojo sangrante de la víctima en la siguiente toma. Se podría decir que la acción ocurre, por tanto, simplemente fuera de campo. Sin embargo, si se analiza la “unión” entre las dos primeras tomas descritas, se percibirá una interrupción del movimiento en la figura del corte directo que se convierte en la literal ruptura de la acción para yuxtaponerse (no para dar lugar ni para avanzar progresivamente) al efecto; que se yuxtapone, asimismo, a la consecuencia física, corpórea, en la víctima.

Todo lo anterior se ve reforzado por el uso del sonido. Desde el inicio de la escena se trabaja el fuera de campo cuando está Nishi solo en la imagen y se escuchan en *off* las voces de los personajes que entran posteriormente. A continuación, los dos se dirigen verbalmente al protagonista mientras la cámara se va moviendo hacia la izquierda y después panea un poco hacia la derecha para reencuadrar a Nishi y al hombre que se encuentra de ese lado de la pantalla. Lo último que escuchamos antes del corte es el insulto que profiere a Nishi el personaje de la izquierda, que ahora se encuentra fuera de campo. El sonido es continuo en la escena; sin embargo, al momento del primer corte, “durante” la brevísima segunda toma y el corte posterior, escuchamos lo que correspondería al ruido que emiten los palillos al introducirse en el ojo del hombre y un quejido de dolor que no hacen sino acentuar la inmediatez de la acción y dar paso al silencio congelado de la última toma. Es decir, que para cuando vemos a la víctima del acto violento y su ojo sangrando, desde el instante previo, vía la utilización estructural del fuera de campo, hemos conocido el efecto, la consecuencia sonora de la acción (ruido del golpe y quejido). La consecuencia visual aparece como estela silenciosa de la ruptura del ritmo y la ruptura “gráfica” previas. Los acentos sonoros colaboran con los cortes directos y las elipsis, la brevedad de la toma intermedia y el uso del fuera de campo, para violentar el paso del tiempo, para comprimirlo y vestir al montaje de un carácter agresivo directo. A pesar de la falta de “cortes sonoros”, las imágenes se cubren de la discontinuidad que reclama la estructura visual.

Imaginemos que la escena se hubiese construido sin cortes en la imagen, con la ejecución de la acción dentro del cuadro. Existiría anecdóticamente la misma información: un acto violento. No obstante, además de que el desarrollo del suceso ha sido descompuesto en tres partes (tres imágenes, tres viñetas) en la cadena visual, el tiempo “real”, natural, que se hubiese percibido en una sola toma, ha sido comprimido a pesar del sonido “continuo” (aunque su carácter puntual en la ejecución violenta sería otro tipo de ruptura rítmica). La vivencia de este tiempo fragmentado deja una estela de compresión máxima y de inmediatez, más que de aceleración (que la propia naturaleza del acto exige). Es así que entre cada una de las tomas se efectúa una elipsis, una “omisión del intervalo”, si bien ultra breve y, también, reforzada por el uso del sonido.

Aquí se cumple, por lo menos, la primera premisa de la violencia kitanesca: la *inmediatez*. Y dicha violencia no resulta sólo del hecho “representado”, sino del montaje, del trabajo formal que provoca en el espectador una labor de reconstrucción, de interpretación de la actividad articuladora, fragmentaria, del gesto filmico. El planteamiento de Kitano sobre la violencia, que halla su correspondencia estructural en escenas como ésta, bajo precisas figuras de montaje, se encuentra inevitablemente vinculado a la experiencia del tiempo cinematográfico, a su *sensibilización* vía el juego con las imágenes, ya que la duración de las tomas (cual choque de duración eisensteniano, pero sin que existan variaciones en la velocidad de rodaje) generan un sentido de compresión e instantaneidad.

El motivo de la “interrupción”, bajo el cual el director define el acontecimiento violento, se vuelve materia de la percepción audiovisual. El efecto directo de la articulación de las imágenes (una que parece estirar el tiempo para potenciar la escasísima duración de las otras dos) se acompaña en un segundo momento de la construcción/reconstrucción de su sentido y del montaje sonoro; pero siempre a través de la experimentación de una “compresión” del tiempo (la brevedad de las tomas rompe el estatismo y acentúa la supresión de la acción y la interrupción del movimiento al interior del cuadro), y de los cambios bruscos de encuadre y posición de cámara. Es por ello que muchas de las escenas de violencia en Kitano cobran ese carácter agresivo más allá de la representación, en una actividad más cercana a la presentación de un tipo de violencia que sólo es posible cinematográficamente, porque es producto de un trabajo de montaje.

Kitano ha dicho en más de una ocasión que “escribe” sus películas con 3 ó 4 imágenes de base en la cabeza, cual tira cómica, tradición de escritura intrínsecamente japonesa<sup>77</sup>; a continuación, se dedica a llenar los huecos, los “intervalos” entre dichas imágenes. Si extendemos esta concepción a pequeñas estructuras de montaje, obtenemos un planteamiento basado también en la exposición de un conjunto de imágenes acotadas, fragmentadas, que escapan a cualquier idea de transición o continuidad.

En palabras deleuzianas, “los cortes no indican soluciones de continuidad sino reparticiones variables entre los puntos del continuo”<sup>78</sup>. La primera de las imágenes de la escena descrita arriba construye una atmósfera de extensión del tiempo, en el que se genera una especie de energía en potencia que se *interrumpe* con el corte para dar lugar al efecto, a la consecuencia de una acción que ha sido propiamente elidida: que se ha llevado a cabo no sólo fuera de campo, sino fuera del tiempo material de la cinta (al menos

---

<sup>77</sup> Takeshi Kitano, *Filmmaking masterclass with award-winning Japanese actor/director Takeshi Kitano (北野 武) aka "Beat" Takeshi (ビートたけし)*. FCAN Saint Lazare, <http://www.youtube.com/watch?v=P21nx7il5u0> Consultado por última vez el 1 de septiembre de 2011.

<sup>78</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 164.

en la banda de imagen). La inmediatez del producto de la suma: estiramiento temporal, energético + corte + elipsis ultra breve + residuo de la acción<sup>79</sup>, se sirve de la figura en sí de dicho sistema de articulación para provocar un efecto directo por encima de la representación. Los actos violentos considerados como interrupción del “ritmo de algo” encuentran cinematográficamente un lugar, en Kitano, en el límite de la representación, en la presentación de un “instante-ya”<sup>80</sup> que los vuelve inasibles.

En *El capo* (2000) hay otra escena que he analizado para continuar ejemplificando las anteriores observaciones:

Casi al inicio de la película (**toma 1**), vemos a Aniki (Beat Takeshi), el protagonista, caminando por una acera, de frente hacia la cámara estática, primero en plano general, luego en plano medio y plano cercano, hasta que desaparece por el lado izquierdo, hacia el espacio fuera de campo que se ubicaría detrás de la cámara; (**toma 2**) corte a: cambio de ángulo de 180°<sup>81</sup> en que se observa el torso de otro personaje saliendo de cuadro, de igual forma, pero hacia el lado contrario (derecho). Desde este momento, se anuncia el choque de ambos, por las sugerencias visuales y el uso del espacio fuera de campo. (**Toma 3**) Corte a: toma cenital estática, a media distancia, de una botella de vino rota en el piso (consecuencia del choque). (**Toma 4**) Corte a: primer plano frontal del otro personaje reclamando a Aniki por el accidente. (**Toma 5**) Corte a: cambio de ángulo de 180° al rostro impassible de Aniki escuchando los reclamos; se agacha, la cámara lo sigue hacia abajo, toma el cuello de la botella rota y (**toma 6**) corte a: cambio de ángulo de 180° hacia un plano cercano del rostro con el ojo sangrante del otro personaje. (**Toma 7**) Corte a: nuevo cambio casi de 180° con una toma en plano de conjunto que muestra a los dos personajes y Aniki golpea al otro en el estómago (il. 5-8).

Nuevamente, la escena se ha descompuesto en viñetas, lo cual se acentúa por los cambios de 180°. La información puede reducirse al mínimo en las tomas de los torsos fragmentados, cada uno en un lado distinto, para yuxtaponerse a la consecuencia (toma de la botella en el piso) mediante la figura de la elipsis y un cambio de angulación a cenital que se asemejaría al punto de visión del otro personaje. A continuación,

---

<sup>79</sup> Esquema propuesto por Luis Miranda en op. cit.

<sup>80</sup> Término que tomo prestado de la escritora ucraniana Clarice Lispector, *Agua viva*, Madrid, Siruela, 2004.

<sup>81</sup> El cambio de ángulo en la toma, de 180°, constituye, por ejemplo, un recurso que no se ajustaría al MRI, por romper el eje de mirada basado en la relación del espectador con el espacio diegético, reminiscencia del teatro a la italiana, la *perspectiva artificialis*, el centramiento imaginario, etc. Sin embargo, tampoco se trata simplemente de un planteamiento deconstructivo. El estatismo de la cámara, la distancia entre ésta y los rostros y el tratamiento estilístico de Kitano en el resto de sus producciones, que normalmente despersonaliza el trabajo de cámara, no permiten resolver el conflicto visual en su totalidad en la figura del campo-contra campo un tanto transgresivo que correspondería, en este caso, al cambio de puntos de visión de un personaje a otro. La aparente esquematización de la disposición de los encuadres participa, no obstante, de la complejidad del montaje en que, a pesar de que las tomas pudiesen parecer “subjetivas”, están vaciadas de dramatización y/o interiorización. Recuérdense, por ejemplo, los matices de angulación en que la cámara se sitúa lejos del horizonte de mirada.

las sucesivas tomas frontales de los rostros de ambos hombres hasta que Aniki toma el “arma” del suelo, se interrumpen con un nuevo corte directo y otra elipsis ultra breve salta hacia el efecto del acto violento. Aunque en esta ocasión la acción violenta se ha llevado a cabo, mayormente, entre dos campos visuales inmediatos, frontales, la dinámica de articulación es similar a la de la escena del bar en *Fuegos artificiales*. Son básicamente tres imágenes con cambios notables de angulación las que exponen ambos “sucesos”: la del choque que tiene como consecuencia la botella rota se compone de las tomas de un torso y otro (cámara situada a una altura baja) y la de la consecuencia en el suelo vista desde arriba; el ataque de Aniki se halla fragmentado en las tomas frontales de ambos personajes, el movimiento hacia el arma en que la cámara encuadra ligeramente desde arriba, hacia la que el ataque está a punto de ser dirigido antes de ser interrumpido por el corte, y el cambio de 180° hacia el ojo sangrante desde una angulación más baja que se contrapone a la de la toma anterior.

También, una vez más, la construcción sonora refuerza la inmediatez y la interrupción, la figura del corte. En el primer caso, es prácticamente *entre* las imágenes que se escucha el sonido de la botella estrellándose, para dejar su estela silenciosa posterior en la toma cenital de la consecuencia: la botella rota en el piso. Asimismo, entre la acción interrumpida por el corte directo, de la mano de Aniki dirigiéndose hacia el rostro del otro personaje (hacia la cámara, podríamos afirmar), y su inmediata consecuencia física, el sonido que “produce” el acto violento, acentúa la ruptura entre las tomas. Es interesante que, propiamente, la acción violenta está *entre* las imágenes, en el límite que construye el espacio elíptico, o bien, como en la escena del bar en *Fuegos artificiales*, fuera de campo; y también es *entre* las imágenes, como un acento sobre el corte, que escuchamos la efectuación del acto violento que, en este sentido, provendría del espacio fuera de la pantalla y/o del espacio fuera del tiempo visual de la cinta. Así, el sonido es parte crucial del montaje como forma violenta, ya que construye junto con los cortes directos, las elipsis, los cambios de angulación y el trabajo fuera de campo, una estructura presentacional agresiva que se sustenta también en la percepción directa y la labor reconstructiva del espectador.

Los cortes directos tienen la misma función de interrupción, de despedazamiento, que se conjugan con las elipsis y el sonido entre imágenes para comprimir el tiempo y generar lo que describe Jorge Ayala Blanco: “elipsis que despliega la posibilidad del absoluto en la negación de la presencia y el alma...belleza fílmica que se ve y no se ve pero se siente y se distingue tras la emoción congelada”<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> Véase, Jorge Ayala Blanco, “El límite de la elipsis violenta” en Jorge Ayala Blanco, *El cine actual, palabras clave*, México, Océano, 2005, p. 27.

- **El efecto en la violencia estructural:** Lourdes Adame Godard define el montaje metonímico como la “sustitución de la causa por el efecto”<sup>83</sup>. En el análisis previo de un par de escenas destacué la separación a nivel de imagen de los efectos de los actos violentos. Kitano ha sostenido que le interesa mostrar la violencia unida al dolor que produce, pero sin volverla glamorosa y conservando siempre su carácter de “inesperada”. Por cuestiones de género, la existencia de violencia en sus filmes es, la mayoría de las veces, “esperada”, así como lo es porque ya se le identifica, de hecho, con la violencia en sí<sup>84</sup>. No obstante, el acontecer del acto violento como tal siempre conserva ese carácter de interrupción, alimentado por el estatismo cotidiano en la cámara y la longitud de muchas de las tomas.

No es del todo certero afirmar que no existen en Kitano “causas” que motiven las acciones violentas. El matiz de acausalidad que cubre su cine radica, más bien, en que el montaje no representa una relación transparente y fluida entre la causa y la consecuencia. Hay un momento en que el nivel de cambio potencial entre la plataforma “causal” (la provocación) y el sustrato inmediato del acto violento se rompe y es desbordado por el efecto. El “dolor producido” se convierte en esa “emoción congelada” de la que habla Ayala Blanco, que es acentuada también por el diseño sonoro.

En este sentido, aunque el efecto no sea propiamente una sustitución de la causa, aparece de forma contundente por el trabajo de montaje, más que por el vínculo causal. Kitano logra que la atmósfera energética que se construye justo en el momento previo a la acción violenta sufra una ruptura inmediata (corte directo + cambio de encuadre + brevedad de las tomas) que, en conjunto con el uso sistemático de la elipsis, dota a la consecuencia física de un sentido casi independiente por su rapidez y contundencia. Así, el efecto de la escena como unidad de articulación de imágenes, cada una con su propia función estructural en la dinámica antes descrita, es la resonancia del “dolor que produce”, del *instante-ya* que ha sido.

*Muñecas* es una muestra de que estas afirmaciones pueden ser más profundas. Gracias al montaje en un nivel más amplio, que abarca el tratamiento no lineal del tiempo, el que los efectos logren ser, a veces, los que maticen el ataque emocional del conocimiento causal (que en esta cinta, por ser un ejemplo de construcción no cronológica, es posterior a la exposición de los efectos) se vuelve una posibilidad estética. En *Muñecas*, desde el inicio, el espectador sólo se enfrenta ya con la sangre de la herida, sin posibilidad mínima

---

<sup>83</sup> Lourdes Adame Godard, *Guionismo*, México, Diana, 1989, p. 17.

<sup>84</sup> “Encuentro a la violencia tan horrenda que no puedo evitar sentir una gran intriga por ella. Creo que soy más cobarde que cualquier persona. Es una sensación muy rara. Cuánto más temo a la violencia, más me siento inclinado a mostrarla en las películas. También sucede que las llamadas ‘películas violentas’, como *Sonatina o Flores de fuego* fueron las más populares, aunque yo haya hecho tantas o más películas en las que la violencia tiene un rol menor, como *Muñecas*, *Kikujiro*, *Kids Return*, *Getting Any?* y *Escenas en el mar*. Hago un filme así cada dos. Lo que es irónico es que cuando hago una de estas películas, los periodistas igual me preguntan por la violencia. ¿Por qué no hay violencia esta vez?”. Entrevista a Takeshi Kitano, por Diego Lerer, op. cit.

de defensa, anticipación o, mucho menos, cura alguna. Mientras en las cintas anteriores Kitano va consolidándose como “pintor del universo sin esperanza”<sup>85</sup> a través de la dinámica del montaje a la par con el desarrollo argumental, en *Muñecas* resume la inmediatez y la falta de épica mencionadas con una cinta que se inaugura, ya de entrada, con “una especie de franca entrega al dolor”<sup>86</sup>.

Valdría la pena en una investigación posterior analizar la construcción del tiempo narrativo en una esfera macroestructural en, sobre todo, las películas que filmó Kitano desde *Fuegos artificiales* hasta *Takeshi's* (2005); sin embargo, lo que me interesa destacar en esta ocasión es, nuevamente, el papel del montaje en la construcción de sentido de las imágenes dentro de su fragmentación. Tanto en la escena del bar en *Fuegos artificiales* como en la de la botella en *El capo*, se trata de acontecimientos que ocurren en una “unidad” de tiempo y lugar acotada y específica. Voy a ejemplificar ahora los alcances de las microestructuras de montaje *violento* que ha ejercitado ya Kitano para su aplicación en una escena que se acerca a lo dicho antes sobre la “metonimia”, en *Muñecas*.

Haruna aparece en la película como una chica con uno de sus ojos cubiertos; conoce a Nukui, que es un muchacho ciego. Cuando ella le pregunta qué pasó con sus ojos, él sólo se limita a contestar: “preferí no poder ver”. A lo largo de la película va desarrollándose la información dramática sobre los personajes: Haruna es una cantante pop que ha tenido un accidente y ha quedado desfigurada del rostro; Nukui es su fan acérrimo, quien al enterarse de esto y de que la chica ha decidido no dejarse ver nunca más por ninguno de sus admiradores decide lo siguiente:

**(Toma 1)** Vemos a Nukui de frente en primer plano estático, desde un ángulo y altura de cámara levemente bajas, observando una fotografía de Haruna y cerrando los ojos alternadamente. A continuación **(toma 2)** aparece a cuadro, en toma a corta distancia y en un opuesto ángulo superior, solamente la imagen frontal de la fotografía un poco borrosa hasta cobrar nitidez<sup>87</sup>, la cámara no se mueve; corte a: **(toma 3)** primer plano frontal estático de la mano de Nukui tomando con tensión un cúter, vista desde un ángulo superior; **(toma 4)** corte a: primer plano casi de perfil, desde ángulo superior, de los pies de Nukui caminando con un bastón de invidente, la cámara le acompaña de derecha a izquierda, cual la dirección de sus pasos (il. 9-11).

El funcionamiento aquí de la estructura es similar: un hecho evidentemente violento (el muchacho se acuchilló los ojos), la escena ha sido descompuesta en tres imágenes sustanciales básicamente estáticas (la

---

<sup>85</sup>Eladio Pascual Foronda, op. cit., p. 1448.

<sup>86</sup>Luis Miranda, op. cit., p. 73.

<sup>87</sup> Aquí ocurre lo mismo que con los cambios de plano en *El capo*. Aunque pudiesen ser abordados como campo-contracampo, están de igual forma despersonalizados.

foto, el cúter, los pies con el bastón por delante). La “preparación” en la extensión del tiempo inicial se yuxtapone con la mano sujetando el arma en la segunda toma muy breve; el movimiento es interrumpido con un corte directo que culmina con la consecuencia, sugerida tan sólo con los pies del personaje y la punta del bastón. No vemos el acto. Aquí la elipsis tiene mayor amplitud; sin embargo, la experiencia del tiempo y la “emoción congelada” son producto del ejercicio de la misma forma de violencia inmediata, presentacional. En *Muñecas* la violencia es de cariz distinto, por eso el trabajo con el “dolor que produce” juega con el peso de las consecuencias y las lleva más lejos que la herida inmediata; sin embargo, Kitano emplea mecanismos estilísticos que tienen su base en lo aquí analizado, que están íntimamente relacionados con el tiempo.

- **El gag. Dimensión estética de la comicidad violenta:** dos de las características de la figura del *gag*, propia del cine cómico, son su corta duración y su efecto inmediato. La relación de Kitano con la comedia ha sido explícita en su concepción sobre el cine: “yo diría que aprendí cine cuando hacía *stand-up comedy*”<sup>88</sup>. Además de la evidente comicidad de muchas de sus escenas (léase, a nivel anecdótico), la construcción propiamente formal del *gag* es lo que rescata Kitano incluso en sus escenas de violencia. Este aspecto se ve ejemplificado claramente en su proyecto *Ciné-manga*<sup>89</sup>, en que muchas de sus historias se vuelven cómicas por la disposición de las imágenes, más que por su contenido en sí.

En la entrevista citada previamente, realizada en 2001 por Antonio Weinrichter, Kitano comenta lo siguiente:

Hacer algo cómico o violento puede surgir como magia. Por ejemplo: hay un señor andando por una playa y la cámara le sigue mientras camina. El público esperará que algo le vaya a pasar a este tipo porque le sigue la cámara. Mientras camina por la playa se cruza con otras personas, y si de pronto retratamos a estos otros que están siendo tiroteados, eso resultaría chocante, y de eso se trata. Éste es el momento de sorpresa<sup>90</sup>.

Me gustaría ahora describir la escena inicial de *Fuegos artificiales*: Nishi (Beat Takeshi) se encuentra en un estacionamiento, hay un par de muchachos que han comido y han dejado sus desechos sobre el cofre de un automóvil; por el trabajo de cámara y de montaje entendemos que se trata del auto de Nishi. **(Toma 1)** Vemos una toma frontal del rostro del protagonista en primer plano, estático; **(toma 2)** corte a: plano a media distancia, estático, de la basura sobre el automóvil y parte del torso de uno de los muchachos desde un

<sup>88</sup> Entrevista a Takeshi Kitano, por Página/12 (Tsalónica, Grecia, 2008): <http://www.taringa.net/posts/info/3221517/Takeshi-Kitano,-tres-entrevistas.html> Consultada por última vez el 7 de mayo de 2010.

<sup>89</sup> Takeshi Kitano, *Ciné-manga*, op. cit.

<sup>90</sup> Entrevista a Takeshi Kitano por Antonio Weinrichter (Venecia, septiembre de 2000), transmitida parcialmente por televisión, fragmento no publicado. Agradezco mucho la colaboración del autor, quien me dio acceso a la transcripción correspondiente para la realización de este ensayo.

ángulo que se acercaría a la visión (en una línea ligeramente picada y en cambio de 180°) de Nishi<sup>91</sup>; **(toma 3)** corte a: cambio de posición de cámara de 180°, primer plano estático del rostro de Nishi de frente; **(toma 4)** corte a: cambio de 90° a plano general estático del lugar, con las figuras de los personajes vistas de perfil; **(toma 5)** corte a: plano medio estático, con cambio de 180°, casi de perfil, desde un ángulo ligeramente picado, de la mano de Nishi “saliendo” del bolsillo del pantalón; **(toma 6)** corte a: cambio de 90° a toma brevísima estática casi frontal del rostro de uno de los muchachos en primer plano, y desde una angulación horizontal; **(toma 7)** corte a: cambio de 90° (que llega nuevamente al otro lado del campo que había abarcado la **toma 4**) a toma a corta distancia, estática, desde el interior del auto, a la altura de la mirada del supuesto conductor, en que súbitamente un trapo húmedo cae sobre el parabrisas y al moverse lateralmente permite ver tras el cristal al muchacho limpiándolo con Nishi al fondo (il. 12-14).

En su aparente simplicidad, esta escena ofrece abundante material de análisis. En primer lugar, la energía en potencia de la primera parte de la estructura es muy directa, ya que antes incluso de conocer al personaje (recordemos que es básicamente en esta escena donde se “presenta”), desde que aparece el auto repleto de los desechos que han dejado los personajes secundarios y, con una simple toma del rostro de Nishi, puede adivinarse que la consecuencia no será agradable. Es, decir, a pesar desde que en toda esta primera parte lo único que escuchamos es el tema musical de la película, desde el momento en que se sucede la relación de tomas del auto sucio con la figura de Nishi, el efecto ya está presente en la dinámica de la escena, lo que equivale a la potencialidad de la reacción.

Cuando vemos la mano de Nishi en el bolsillo, pudiese sospecharse que lo que saldrá de allí será alguna especie de arma; un corte tanto en la imagen como en el audio interrumpe la acción, un sonido puntual que nuevamente vive en la elipsis, probablemente el que produjo algún tipo de objeto al salir del bolsillo, abre el campo de posibilidades de interpretación hacia la siguiente toma del rostro del chico que seguramente será atacado, aunque la brevedad del cambio y el choque sonoro que lo recubre asalta y sorprende. Lo siguiente de la cadena, tras el corte directo elíptico, es el trapo cayendo sobre el vidrio con su sonido inmediato correspondiente. Es aquí donde nace la “emoción congelada” o “gélida comicidad” que he citado antes. El “sistema de esperas” se ha roto, porque Nishi no ha introducido ningún objeto en el ojo del otro personaje, ni le ha disparado ni golpeado; de alguna forma que desconocemos (nunca vemos, por ejemplo, la fuente del sonido que interrumpe la música), la consecuencia ha sido que el joven limpia el parabrisas. Lo chocante y lo sorpresivo que cita Kitano son claros. Ahora es posible reconstruir lo que ha acontecido porque además la

---

<sup>91</sup> Véase nota al pie no. 79.

toma se abre. Independientemente de que después Nishi patee al otro personaje, la pequeña estructura que ha tenido lugar tiene una forma muy similar a la que más adelante cobrará una escena mucho más violenta anecdóticamente, como lo es la del bar; sin embargo, el carácter agresivo, chocante (por atacar con interrupción y sorpresa tanto en el sonido como en la imagen), del montaje, se desenvuelve como hemos descrito más arriba: descomposición, interrupción, elipsis.

La interrelación con lo cómico, con la figura del gag, es lo que vuelve más singular el tratamiento kitanesco de la violencia; no porque la agresión se neutralice a través de la risa, sino porque estructuralmente proviene del funcionamiento de la sorpresa que se asocia con lo cómico. Pero, ¿Qué pasa cuando la violencia llega al límite y la víctima muere?...En *Aquiles y la tortuga*, una cinta evidentemente cómica, uno de los integrantes del grupo de “artistas” al que pertenece el protagonista en su juventud, muere al estrellarse en un auto de frente contra un muro mientras intenta una especie de *dripping*, pero sobre la pared, colocando cubetas con pintura en el techo del vehículo, que la dispararán hacia el frente tras el impacto. Antes lo han llevado a cabo con sus propias manos y con una bicicleta; no sospechan, obviamente, cuál será el resultado de su experimento. Lo que hasta el momento de la muerte del personaje era una atmósfera total de risa, se convierte en una sala de cine silenciosa. Resulta incómodo reírse ante la muerte.

- **La muerte como forma última de la violencia. Espacio-fuera-de-campo y ¿Representación?:** lo que busco aquí es exponer, desde el punto de vista de este análisis, qué puede decir la propuesta formal de Kitano frente a la muerte y su relación con el tema de la representación. Es un común denominador de las cintas de Kitano que sus protagonistas mueran. Y, así como la violencia es abordada desde una perspectiva estructural, la muerte ocupa también un obligado lugar de reflexión, nuevamente, por su resolución cinematográfica. He hablado previamente de la importancia de las “estructuras de agresión” y el papel constructivo que tienen en ellas los *raccords* de aprehensión retardada. Además de constituir una *agresión*, digamos, perceptual y/o reconstructiva, por apelar al trabajo de articulación mental, al acto de completar las “zonas de indeterminación”, lo que está entre una imagen y otra, no *totalmente dicho*, representan formalmente otro tipo de *agresión* que tiene que ver con la resolución fílmica de conflictos argumentales.

En la escena final de *Sonatina* (1993), por ejemplo, la novia del protagonista, Murakawa (Beat Takeshi), se encuentra esperándolo al lado de una carretera; vemos tomas alternadas de ella, mirando al horizonte (al fuera-de-campo), y de él conduciendo un automóvil. El “sistema de esperas”<sup>92</sup> nos impulsaría a

---

<sup>92</sup> Al hablar de las “transgresiones” al “sistema de esperas” no estoy sugiriendo que el objetivo de Kitano sea, como en su momento lo propuso Burch respecto a los cineastas clásicos nipones, proponer una alternativa formal a la narrativa clásica

imaginar que ella mira hacia el lugar de donde Murakawa viene, y que Murakawa conduce hacia el lugar donde se encuentra la chica (fuera de campo), y que finalmente se encontrarán en un mismo lugar. La mayoría de los conflictos en el cine (y quizá en la vida), dirían Gaudreault y Jost, “son cuestiones de espacio”. Si se franqueara la barrera espacial y temporal entre Murakawa y su novia, estarían “juntos”. No es hasta terminada la escena en que es posible reconstruir de qué se trata, qué es lo que se ha despedazado en el montaje; mientras tanto, la espera, la impotencia ante la barrera espacial, se expande y presiona cada una de las tomas. A esta prolongación de la espera, de la impotencia y la incertidumbre, es a lo que me refiero con el otro tipo de *agresión*. El hecho de que al final sea el suicidio de Murakawa dentro del automóvil el “falso contracampo” al que *miraba* la chica (por el montaje que describiré a continuación se deduce que ella se ha quedado en espera del “contracampo” sin tener conocimiento de la muerte del hombre) resignifica todas las tomas anteriores como preparatorias (energía potencial) del acto eminentemente violento que sucederá.

Como se ha dicho, mientras los *raccords* de mirada han servido como una convención de continuidad, para maquillar el cambio de plano, en las cintas de Kitano son muchas veces “falsos”. Es decir, en un caso muy común, se observaría a algún personaje mirando hacia una cierta dirección y, a continuación, la toma siguiente mostraría el objeto de su mirada. No sucede lo mismo en *Sonatina*. El ejemplo más claro es la mencionada secuencia final, en que la mujer mira al horizonte y en seguida aparece el propio Murakawa dentro de su vehículo; lo más lógico sería suponer que los dos espacios (en el que se encuentra cada uno de los personajes) son contiguos, o lo serán si Murakawa continúa conduciendo y eventualmente llega al lugar donde se encuentra la chica, y que el *raccord* de mirada adelanta el enlace de continuidad; pero, por el contrario, más tarde puede comprenderse que los personajes se encuentran en espacios alejados (el hombre está en un espacio al que el campo visual de la chica que lo espera es completamente ajeno), el falso *raccord* acentúa la distancia entre los espacios: la distancia entre los personajes.

El planteamiento central de la escena se basa en las relaciones espaciales: vemos en plano general estático el auto de Murakawa en movimiento cruzando el cuadro por una carretera; a continuación se suceden diversas tomas de la chica mirando al horizonte, de pie junto a la carretera, en primeros planos casi frontales, y después abiertos, todos estáticos, con cambios de 180° (primero la vemos de espaldas, después de frente) en que un camión pasa a su lado para perderse después en la carretera, al fondo; en seguida, vemos una

---

hollywoodense; no obstante, no puede negarse que juega con los recursos convencionales para fines estilísticos (muy distintos, por cierto, a las intenciones ensayísticas y metacinemáticas de Godard, por citar algún nombre, al no utilizar ni un solo campo-contracampo en sus filmes. Recuérdese la escena de *Notre musique* (2004) en que lo vuelve explícito utilizando dos fotogramas de Howard Hawks: “champ-contrechamp”, etc.). Asimismo, no es el objetivo del análisis abordarlo desde esta perspectiva. Al decir “falso contracampo”, por ejemplo, se hace referencia al juego con el uso estandarizado de lo que pareciera ser un *raccord* de mirada que, finalmente, en esta escena, no funciona como tal.

toma en primer plano, estática, claramente identificable con un potencial *raccord* de mirada: **(toma 1)** la chica está de perfil, mirando hacia la derecha del cuadro desde una angulación horizontal y una altura normal de cámara; **(toma 2)** corte a: toma en plano general del perfil de la carretera que se podría identificar perfectamente con el objeto de la mirada de la chica, pero en la cual aparece el camión que hemos visto previamente continuando su camino, ahora proveniente del fondo; la cámara lo sigue de derecha a izquierda hasta que éste alcanza el lugar donde se encuentra estacionado el auto de Murakawa, que estaba fuera de campo, y se detiene (se interpreta la *falsedad* del contracampo); **(toma 3)** corte a: primer plano frontal estático de Murakawa al interior del vehículo que, tras unos segundos (energía potencial), se dispara en la cabeza. Justo el momento en que aprieta el gatillo es interrumpido por un corte a una toma **(toma 4)** brevísima en primer plano estático de perfil, tras un cambio de posición de cámara de 90°, en que él mira hacia la derecha del cuadro y, nuevamente, el instante del acto se acentúa, primero, con un silencio que rompe el tema musical de la película que había cubierto las anteriores tomas, y después con el sonido del balazo que también lo interrumpe y de la sangre salpicada sobre el cristal del auto. **(Toma 5)** Corte a: toma abierta estática del auto sobre la carretera tras otro cambio de 90°, pero dirigido ahora hacia el sitio de donde ha venido el camión; es decir, hacia la dirección donde se encuentra la chica, pero en un espacio lejano; **(toma 6)** corte a: plano medio estático de la chica, que continúa de perfil, mirando hacia la derecha del campo de la pantalla sobre la línea del horizonte, seguido por un primer plano **(toma 7)** de la misma situación; **(toma 8)** corte a: toma en primer plano estático de Murakawa muerto, desde fuera del auto, de perfil, “viendo” hacia la izquierda del cuadro (cámara continúa sobre la horizontal), compuesta de forma que encajaría como el contracampo de la toma anterior; **(toma 9)** corte a: primer plano estático de la chica, mirando hacia el mismo sitio; **(toma 10)** corte a: toma final estática, abierta, donde se ve la parte trasera del auto de Murakawa frontalmente, desde una angulación levemente en picado (il. 15-21).

Así, la transgresión de la figura del campo-contracampo, lo que normalmente es un mecanismo de articulación espacial de contigüidad (espacios contiguos), se convierte en uno de disyunción (espacios alejados)<sup>93</sup>. El contracampo esperado se enlaza en el montaje visual, pero no en la realidad de la diégesis, lo cual tiene un efecto, como se ha dicho, de impotencia, crucial en las producciones de Takeshi Kitano. La situación de sus personajes, diría Luis Miranda, se podría resumir en la espera de un “contracampo” que nunca llega. La interpretación que puede hacerse de la unión espacio temporal entre cada una de las tomas se logra hasta integrar las imágenes fragmentarias que se suceden en esta lógica de la “aprehensión

---

<sup>93</sup> El campo-contracampo es propuesto por André Gaudreault y Francois Jost como mecanismo de articulación espacial de contigüidad; es decir, no solamente el MRI de Burch lo sitúa como vehículo de asociación en función de la unidad diegética, op. cit., pp. 101 y ss.

retardada” como estructura de agresión. La planificación de Kitano no sólo se separa de la función deconstructora que hubiese interpretado quizá Burch, sino que tampoco es heredera del sistema de cambios de ángulo en Ozu<sup>94</sup>. Desde el principio de *Sonatina* juega con los falsos *raccords*, para acentuar la relatividad espacial y temporal, la sorpresa, tema que ha manifestado como de su interés<sup>95</sup>.

*Sonatina* es sólo un ejemplo que introduce la “muerte-fuera-de-campo” como tema formal básico en la filmografía de Kitano. En este caso, es necesario enunciar un par de precisiones: la muerte de Murakawa está “representada” en dos tomas, en dos partes (fragmentación); el corte intermedio ocurre en el momento en que el hombre aprieta el gatillo y la violencia del acto se acentúa con el cambio de toma de 90 grados y el sonido del disparo y de la sangre salpicada sobre el vidrio. La resistencia de Kitano a filmar la violencia y la muerte sin cortes o dentro del campo visual no es, de ningún modo, gratuita<sup>96</sup>.

He hablado del papel de las estructuras de agresión en una dinámica reconstructiva en que la interpretación del comportamiento espacial y temporal de fragmentos de montaje se efectúa *a posteriori*. La construcción de sentido se efectúa en el marco de una actividad constante del espectador. Sin embargo, existe una posibilidad de percepción de la imagen en un nivel un poco más específico. En el caso de la escena final de *Sonatina*, entre las imágenes ocurre la ruptura del límite máximo del acto violento: la muerte. Aquí, la muerte es lo que hay entre imagen e imagen.

La delicadeza del tema remite a lo que citó Jacques Derrida en la carta dedicada a Maurice Blanchot por motivo de su fallecimiento<sup>97</sup>: la muerte es un “acontecimiento sin acontecimiento...morir es irrepresentable, no solamente porque morir no tiene presente, sino porque no tiene lugar, ni siquiera en el tiempo, en la temporalidad del tiempo...nunca una realidad capaz de asirse”<sup>98</sup>. Un planteamiento estético sobre la relación entre muerte y tiempo, entre muerte y lugar (espacio), está presente, con sus matices y peculiaridades estilísticos, en prácticamente todo el cine de Kitano. Y esto está vinculado, evidentemente, con la posibilidad/imposibilidad de representar la muerte.

---

<sup>94</sup> Véase Lorenzo Javier Torres Hortelano, *La poética zen en Primavera tardía de Yasujiro Ozu*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

<sup>95</sup> “Este es el sentido que me gustaría darle a mis películas: mostrar la relatividad del tiempo para mis personajes. El mismo trabajo puede hacerse con las imágenes: cuando tres personajes hablan juntos, intento hacer planos generales inesperados sobre uno u otro para intentar mostrar que cada subjetividad es diferente. Me gusta reforzar la relatividad de la sensación” Véase, entrevista a Takeshi Kitano por Michel Ciment, op. cit.

<sup>96</sup> Hay, por supuesto, excepciones, como el suicidio de Kato en *El capo*, que ocurre en una sola toma, casi de frente a la cámara, así como la muerte del protagonista de *Indignación*, descrita en el primer capítulo.

<sup>97</sup> La cita es del propio Blanchot.

<sup>98</sup> Jacques Derrida, “A Maurice Blanchot”, texto leído en el transcurso de la ceremonia de incineración de Maurice Blanchot el 2 de febrero de 2003, publicado en una versión resumida en *Libération*, París, 26 de febrero de 2003. Véase también Jacques Derrida, *Cada vez única, el fin del mundo*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

El pueblo japonés, gracias a la tradición zen que subyace en su cultura y su concepción singular de la estética (no como disciplina filosófica, sino como vínculo sensible con los objetos, con el mundo), mantiene una relación particular con la muerte, y se basa, entre otros pensamientos, en la valoración de la mutabilidad de las cosas, de la impermanencia<sup>99</sup>. Un ejemplo es lo que respondió Kitano respecto a la tradición japonesa en cuanto a *Muñecas*:

Lo que me atrae de la representación japonesa de paisajes es la relación entre la belleza y la muerte. Lo que el japonés admira de las flores del cerezo es la idea de que pronto caerán, que no durarán mucho tiempo. Asimismo, las hojas de los arces cuanto más rojas son más cerca están de la muerte. La nieve es como una mortaja que recubre la vida<sup>100</sup>.

Así, hablar de la muerte como gran tema representa una complicación de índole tanto filosófica como cultural. No es mi propósito explicar la muerte en Kitano a partir del zen; sin embargo, parte de los discursos sociales que están inmersos en el cine de Japón no podrían escapar por completo del pensamiento que ha tocado históricamente los diferentes rasgos culturales nipones. No obstante, a través del análisis es posible encontrar pistas claras, al menos, de la forma de ser de la muerte a nivel cinematográfico en Kitano, lo que interesa mayormente a este estudio. La muerte de los protagonistas de *Fuegos artificiales* y *El capo* tienen algo en común: ocurren fuera de campo. A continuación hablaré tanto de este denominador compartido como de su tendencia al límite: en muchos casos la muerte ya no sólo ocurre fuera de campo, sino fuera del *tiempo* y del *espacio* fílmicos.

La escena final de *Fuegos artificiales* es la condensación de muchos elementos estilísticos que Kitano ha ido consolidando a raíz de esa cinta. La esposa de Nishi, el protagonista, sufre de leucemia y está próxima a la muerte, por lo que él asalta un banco para obtener el dinero suficiente para complacerla con un último viaje en el que prácticamente las únicas palabras trascendentes que cruzarán serán “gracias por todo”, frente al mar. Nishi abraza a su esposa; la cámara en plano general se mueve hacia la izquierda para describir el azul del océano; la pareja ha quedado desplazada al fuera de campo; escuchamos el tema principal de la banda sonora de la película hasta que es *interrumpida*, cortada, por un par de disparos; corte a: el rostro en primer plano estático de una niña que jugaba cerca con una cometa mirando hacia la cámara, hacia el fuera de campo, hacia el efecto de la muerte al que el espectador no tiene acceso más que por la

---

<sup>99</sup> Para un estudio profundo de los valores estéticos en la cultura clásica japonesa, véase Federico Lanzaco Salafranca, *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Madrid, Verbum, 2003. Aunque tampoco puede confinarse por completo la interpretación a este terreno. Hirokazu Kore-eda ironiza, a diferencia de Kitano, respecto a esta concepción de “lo japonés” en *Hana* (2006): “a los japoneses les gusta ver caer las flores del cerezo porque saben que el próximo año vuelven a nacer”. Es por ello que Daisuke Miyao ha propuesto no dejar de atender ni la historia cultural y artística del Japón, ni la teoría e historia del cine. Véase Daisuke Miyao, *Reseña...*, op. cit.

<sup>100</sup> Entrevista a Takeshi Kitano por Marcel Ciment, op. cit.

reconstrucción vía el sonido, por la interpretación de lo que no está dicho y no tiene lugar dentro de la pantalla (il. 22-24).

De forma un tanto similar, la muerte de *Aniki* en *El capo*, ocurre tras las puertas de un desayunador. Los integrantes de la “familia” enemiga que se enfrenta a la que funda *Aniki* al lado de su hermano tras ser exiliado a Los Ángeles, le han dado alcance por fin, tras una cruenta batalla entre *gangsters*. El protagonista se encuentra al interior del local mientras sus perseguidores llegan con sus armas a posicionarse frente a la entrada para darle muerte en cuanto salga. *Aniki* simplemente sale; nosotros sólo vemos desde el interior del lugar las balas perforando la madera de las puertas. Esta vez sí hay una toma posterior del cuerpo ensangrentado del personaje sobre el suelo: el efecto. No obstante, nuevamente la muerte ha ocurrido fuera de campo y ha sido sugerida, también por los sonidos de los balazos y por su impacto en las puertas del desayunador (il. 25-26).

He utilizado la palabra “sugerida” porque los sonidos de los disparos que dan muerte a los personajes no pueden considerarse, ni siquiera, como la equivalencia del momento de la muerte porque, en este contexto interpretativo, la muerte es el límite de la interrupción, no tiene lugar en el tiempo. Fílmicamente, en Kitano, como sucede en *Sonatina*, es el no lugar y el no tiempo que existiría entre dos tomas, entre dos fragmentos de realidad: el antes (vida) y el después, cuando la muerte ya ha sido. En este sentido, no hay un “es” en la muerte, que deviene, por ello, en la forma última de la violencia.

La correspondencia estructural a esta idea es este tratamiento muy consciente: la confinación de la muerte a lo no visto, al colmo de la inmediatez y la no respuesta, la no épica. Porque al no ser algo que se vea y que se escuche, enmarcada en el territorio de una realidad “incapaz de asirse”, la muerte y la idea de su irrepresentabilidad se funden en una estructura *narrativa* que reconstruye, que apunta a lo imposible de relatar. La “emoción congelada” que cubre el plano de la chica que espera inútilmente a Murakawa en *Sonatina*; el de la niña de la cometa, que es el “contracampo” del doble suicidio en *Fuegos artificiales*; el de *Aniki* ensangrentado en el suelo casi al final de *El capo*, son efectos, no en su sentido aparente, sino en el sentido que apela al choque en la sensibilidad del espectador. Como menciona Barthes en *El imperio de los signos* respecto a un ser que enfrenta la muerte de otro: “es una manera de responder a la muerte...ha decidido que la Muerte era el sentido, que la una y el otro se despedían mutuamente y que, en consecuencia, en cuanto al rostro, no era necesario ‘hablar de ello’”<sup>101</sup>.

---

<sup>101</sup> Roland Barthes, *El imperio de los signos*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 129.

Para Kitano, su película más violenta es *Muñecas*, porque en ella la muerte tiene un matiz de “sinrazón”. La violencia, hasta cierto punto sostenida por la figura del género en sus otras producciones, en *Muñecas* no tiene razón “lógica” de ser, no surge como producto del desarrollo convencional de un tipo de argumento:

*Muñecas* es una película muy violenta, porque cuando los personajes desean hacer una buena acción, se les mata o se acercan a la muerte. Se observa una relación muy estrecha entre la muerte y el amor...la muerte nunca anda lejos del corazón del amor<sup>102</sup>.

Quizá este segundo matiz que adquiere la muerte por estar inmersa en los territorios del relato “amoroso” se relaciona justamente con el objetivo de Kitano de no representar sólo la violencia, sino acompañarla con el dolor que produce. Dicho dolor no necesariamente se expone trágicamente, más bien, llevado al límite en la muerte es la máxima expresión de la impotencia, de la imposibilidad de franquear la barrera de tiempo que la muerte como ruptura deja cual gélida estela. Hay un “después” de la muerte que opaca por completo al estado previo (vital) y que acentúa la ausencia de *transición*. Siempre el efecto, siempre las horas después, la contestación a la “franca entrega al dolor” que ha sido la cinta desde el comienzo.

En *Muñecas* existe una respuesta estructural a la muerte que remarca la voluntad estilística del autor frente al *tiempo* y el *espacio*. Tanto la muerte del jefe *yakuza* como la del fan ciego de la cantante pop y de los pordioseros atados basan su “efectividad semántica”<sup>103</sup> en el tratamiento temporal y espacial. Todos mueren fuera del tiempo.

La muerte del jefe *yakuza* se sugiere vía la toma de su asesino que, tras él, saca un arma de su chaqueta en *slow motion*. No vemos cómo la dispara, no vemos al personaje muerto; vemos a una mujer que, a la manera de Penélope, se ha quedado esperándolo, esta vez indefinida e inútilmente (en impotente ignorancia de la imposibilidad del contracampo como al final de *Sonatina*), en una banca de algún parque, donde durante decenas de años cada sábado ha ido a esperar a su antiguo amante.

Nukui, el fan ciego de la cantante pop, va tocando una melodía en su harmónica por una carretera. Varias tomas después, llega una toma simple: Nukui muerto sobre un charco de sangre, con su bastón de invidente al lado. La causa de la muerte puede adivinarse, imaginarse, reconstruirse: otro fan de la estrella

---

<sup>102</sup> Entrevista a Takeshi Kitano por Michel Ciment, op. cit.

<sup>103</sup> Aceptación extraída de Laura González, *Memoria vs Estética. Hacia una teoría de la fotografía*. Texto leído en el Seminario “Mirada documental”. Instituto Mora, México, 2010.

pop le ha asesinado por celos, quizá. Sin embargo, la muerte suprimida (no vista, no escuchada) no se reduce a esta toma, ni a la de la policía limpiando la sangre sobre la carretera. La muerte es también la toma de la otra mujer: Haruna. La cantante desfigurada, aislada, sola, esperando otro contracampo que tampoco llegará. La similitud entre al menos estas tres mujeres (la novia de Murakawa en *Sonatina*, la novia del jefe *yakuza* y de Haruna Yamaguchi en *Muñecas*) no es, evidentemente, casual. Es, por el contrario, una problematización de la muerte en el tiempo y el espacio. Las tomas de dichas mujeres adquieren su sentido por lo que se ha construido cinematográficamente. El espectador se enfrenta a los residuos de un *montaje* que ha dotado a un rostro de mujer, a su mirada hacia el fuera de campo, del peso de la impotencia humana ante la muerte como límite y forma última.

“La nieve es una mortaja que recubre la vida”, hemos citado antes. Es cierto que el *michiyuki* (camino nevado) es una figura metafórica que proviene de la literatura clásica japonesa; que simboliza el camino de los amantes (suicidas) hacia la muerte. El “camino” es un elemento de vital importancia en el pensamiento estético japonés clásico. En algunas obras *bunraku*, como la que aparece al inicio y al final de *Muñecas*, el “sendero poético” constituye incluso uno de los “actos” del desarrollo escénico (normalmente el tercero o el cuarto) que incluye a veces más de una pareja de músicos para subrayar dramáticamente el recorrido de las marionetas antes del suicidio. Dicho recorrido requiere un estado mental, emocional, a nivel de narración y de ejecución musical. En *Muñecas* es evidente que el cineasta reutiliza el elemento de la tradición teatral: la narración de la muerte de una pareja, quizá simbólicamente por un par de marionetas, que tiene como escenario el tránsito por el *michiyuki*. La diferencia es que *Muñecas* no culmina con el lirismo que caracterizaría el desenlace en la obra *bunraku*.

- **La muerte como trazo:** dice Daisetz Suzuki que “posiblemente, los japoneses no tengan ninguna filosofía específica de la vida, pero la tienen sin duda ninguna de la muerte”<sup>104</sup>. Es innegable que el budismo zen ha influido en cada aspecto de la cultura japonesa, aunque no sea quizá lo que determina hoy los avatares de la producción artística. La percepción zen de la muerte se ejemplifica en lo tocante al código samurái (*bushido*), cuyas reminiscencias hemos visto en las cintas del género *chambara* (derivación del sonido producido por el choque de las espadas), o cine de samuráis:

La idea más vital y esencial para el samurái, es la idea de la muerte, que debe tener en su mente día y noche, noche y día, desde el amanecer del primer día del año hasta el último minuto de su último día<sup>105</sup>.

---

<sup>104</sup> Daisetz Suzuki, *El zen y la cultura japonesa*, Barcelona, México, Paidós, 1996, p. 63.

<sup>105</sup> Daidoji Yusan, “Cartilla de Bushido”, cit. en Daisetz Suzuki, op. cit., p. 55.

Para hablar de la muerte, en el sentido estructural, en Kitano, me gustaría retomar algunos elementos que impregnan, bajo el abrigo del zen, expresiones artísticas como la pintura y el *haiku*, para intentar hacer algunas analogías respecto al comportamiento formal cinematográfico. El rasgo distintivo de la pintura zen es la reducción al mínimo del número de líneas empleadas en la representación de las formas<sup>106</sup>. El *haiku*, por su lado, es la forma literaria más breve (17 sílabas); su brevedad y sentido se basan en el tratamiento de los sentimientos, no como producto de la intelección, sino de la intuición, de una relación sensible con los objetos que los vuelven partícipes de nuestra humanidad: parte del contacto directo con la *mismidad* de las cosas<sup>107</sup>.

Hay dos cineastas, en particular, que han hablado del *haiku*, Eisenstein y Tarkovski. Mientras que Eisenstein lo rescata para hablar del montaje, al decir que cada verso pudiese equipararse a una toma, la reflexión de Tarkovski se acerca un poco más a lo que analizaré enseguida: “el haikú cultiva sus imágenes en un modo tal que no significan nada fuera de sí mismas, y al mismo tiempo expresa tanto, que es imposible captar su significado final...estas líneas [de Basho] son bellas porque el momento, arrancado y fijado, es uno y se hunde en el infinito...mientras más precisa es la observación, más cerca está de ser *única* y, por lo mismo, de ser una *imagen*”<sup>108</sup>.

Esta cualidad de *mismidad* y de instantaneidad, de precisión, es la que me gustaría rescatar del *haiku*, no para proponerlo como origen de la forma en Kitano, sino para ofrecer una comparación de las características que les encuentro en común. Para finalizar este ensayo hablaré de la muerte de los protagonistas principales de *Muñecas*, de Sawako y Matsumoto (los pordioseros atados). Tras una escena que pudiese ser considerada como el “clímax” de la historia, en que Sawako y Matsumoto pareciesen mirar el pasado a través de la ventana de un restaurante, en que la figura del campo-contracampo es empleada para significar un desdoblamiento de la memoria *sin marca*<sup>109</sup>, el personaje femenino (quien tras un intento de suicidio ha quedado trastornada) enseña a su exprometido que aún lleva colgado al cuello su dije de compromiso. El *ángel* que pende del collar que, se deduce, ha llevado puesto a lo largo de sus inconmensurables caminatas, bordeando las cuatro estaciones del año, además de constituir una figura simbólica a lo largo de todo el filme, representa en este momento una posibilidad de redención, de

---

<sup>106</sup> Daisetz Suzuki, op. cit., p. 25.

<sup>107</sup> R.H. Blyth, cit. en Daisetz Suzuki, op. cit., p.154. “Cuando vemos la Luna, sabemos que se trata de la Luna y es suficiente”.

<sup>108</sup> Andréi Tarkovski, “La imagen cinematográfica” en *Esculpir el tiempo*, México, UNAM, CUEC, 1993, pp. 107-108.

<sup>109</sup> Es característico del cine de Kitano el que las escenas del “pasado” no contengan marcas estandarizadas tipo *flashback*, salvo algunas excepciones justamente en *Muñecas*. Los saltos temporales pareciesen desenvolverse ajenos a la voluntad de los personajes. Véase, Luis Miranda, op. cit., p. 201.

reconciliación con el tiempo, con la memoria. No obstante, lo que sucede después es el “sendero poético” que precede al “evento trágico” con que la obra *bunraku* llega a su punto emocional más alto.

Sawako y Matsumoto intentan dormir fuera del restaurante cuando un hombre aparece y les pide que se vayan; ellos se levantan y se retiran hacia el fondo del cuadro, por el centro. Es claro que vemos a los personajes alejarse hasta desaparecer como el inicio del camino nevado simbólico. Corte a: Sawako y Matsumoto van andando por el *michiyuki*; vemos de perfil, desde una toma distanciada, desde un ángulo ligeramente contra picado y una altura de cámara algo baja, su paso apresurado hacia la izquierda del cuadro, hacia donde la cámara va siguiéndolos y acercándose progresivamente. Se intercalan tomas de las marionetas *bunraku*, dirigiéndose hacia la misma dirección<sup>110</sup> y compartiendo el sonido directo (pasos en la nieve, respiraciones, etc.) de las tomas de los pordioseros; puede deducirse, así, la analogía con el argumento teatral tradicional. Esta interacción se repite dos veces más hasta que finalmente observamos a los personajes salir de cuadro por la izquierda ya desde un plano más cercano y más horizontal. Corte a: cambio de 90° a toma frontal de Sawako y Matsumoto en plano general estático, caminando hacia la cámara, desde el fondo del encuadre, por el centro, hasta que un corte (salto de imagen) interrumpe el tránsito para detenerse en un estático plano medio. Después de unos cuantos segundos (energía potencial), un corte directo y el sonido de roce con la nieve comunica con una toma en primer plano, casi de perfil (cambio de 90°), de la parte baja del kimono de la chica, en que se deduce que ha resbalado por la nieve; esta toma es brevísima, y se yuxtapone a otra, desde la misma posición de cámara, pero encuadrando en primer plano el rostro de Matsumoto. Ambos comienzan a rodar por la pendiente; nuevamente se intercala una toma de las marionetas. Se sucede una serie de vistas de los personajes cayendo por la nieve hasta que la cámara se detiene para que ellos salgan de cuadro y queden sólo las huellas de su caída. En esta ocasión, hay una disolvencia, pero la siguiente toma no aparece en *fade in*, simplemente se presenta directamente una vista silenciosa, sólo acompañada por el sonido del viento, un tanto distante, de los cuerpos de los pordioseros colgando de la rama de un árbol saliente de la colina, de perfil, desde una angulación horizontal; corte a: rostro de Matsumoto en primer plano, de perfil, desde una angulación un tanto baja; corte a: rostro de Sawako en un plano muy semejante al anterior, con el *ángel* colgando, ambos muertos; corte a: nueva toma, más distante, de los cadáveres colgantes con la salida del sol al fondo, muy parecida a la primera toma después del *fade in* (il. 27-29).

---

<sup>110</sup> Desde el inicio del filme se han introducido fragmentos de una presentación *bunraku*, así como vistas de los muñecos aislados espacial y temporalmente, sugiriendo que son éstos quienes si no relatan, al menos observan la historia de los humanos.

La larga caminata sobre la nieve invernal precede a la toma de los cuerpos inertes colgando de una rama: la muerte como *trazo*. Si se efectúa una comparación con el lenguaje verbal o escrito (no obstante que ha quedado claro que las imágenes no son enunciados), podría afirmarse que, a diferencia de lo que sería una oración del tipo “Sawako y Matsumoto mueren”, de la cual todavía se deduce la condición de la vida, Kitano diría más bien “Sawako y Matsumoto muertos”, sin sugerencia de acción alguna (verbo), sólo presentación de estados culminados. Y, de hecho, la vida y la muerte (o bien, las heridas), que llenan la totalidad de la obra fílmica del autor japonés, surten efectos, afecciones, así de rígidos; la línea divisoria entre un estado y otro es tan delgada como el tiempo elidido entre una toma y otra: se vive o no, se daña o no. No hay vuelta atrás. De ahí que me interesó la comparación con la precisión del *haiku* y con el trazo mínimo de la pintura zen.

Si bien el carácter simbólico del camino nevado resignifica esta última escena del relato de los pordioseros atados, la toma que condensa la idea de la muerte como interrupción máxima, como límite, es la imagen de los personajes colgando de la rama. Siempre el efecto, fuertemente estilizado, sin llegar a la tragedia: se trata de la muerte en su *mismidad*. El fin ha sido anunciado desde el corte que subraya el gesto de la caída. La repetición constante de argumentos en las artes escénicas japonesas impide que la muerte llegue del todo “por sorpresa”, menos aún si estamos ante un filme de Kitano. La búsqueda formal entonces es destacar la violencia propia de la muerte, que anula cualquier posibilidad de reconciliación, de escape de su tiempo y de su irrepresentabilidad. En efecto, al final pareciese que las marionetas dijese: “era una historia triste”, pero la tristeza que trabaja aquí como “objeto estético” no aparenta dirigirse a la redención en la belleza de las imágenes, a su épica, aspira más bien su *experiencia* como tal.

Kitano ha dicho que le gustaría “escapar del tiempo”. Sólo en la muerte se está “fuera del tiempo” como una tendencia al límite (supresión). Lo que más se acercaría a la representación del *instante* de la muerte sería una imagen del *ya*<sup>111</sup>. Finalmente, aunque *Muñecas* no sea una especie de filme zen, comparte en muchas escenas, como las descritas en este trabajo, la reducción del trazo, la compresión, el relámpago de mismidad que se asocia a la pintura y al *haiku*: “en el momento supremo entre la vida y la muerte

---

<sup>111</sup> “Todo se cristaliza alrededor de dos instantes que se vuelven irrepresentables a partir del momento en que el cine ya no puede evitar abordarlos como tales, en su puro valor de interrupción: el instante del goce (cuya imagen ha sido siempre el beso del cine) y el de la muerte”. Véase, Raymond Bellour, *Entre imágenes: foto, cine y video*, Buenos Aires, Colihue, 2009, p. 129. Bellour encuentra en la imagen fija dentro del cine (detención, suspensión) cierta conducción hacia la pérdida y la muerte, por su obsesión del instante, su visibilidad. En Kitano esto aplicaría, no para la suspensión, sino para la supresión, la elisión: límite.

lanzamos un grito o hacemos un gesto, pero nunca argumentamos, nunca nos entregamos a una prolongada charla”<sup>112</sup>.

### **A manera de conclusión...**

En la conferencia titulada *La notion d'artisanat dans le cinéma français*<sup>113</sup>, Laurent Jullier destacó que el analista de cine no debiera preguntarse lo que una película le “quiere decir”, sino lo que le “puede decir”. Cada cinta contiene en sí misma numerosas pistas, aunque no exija una lectura unívoca. Un conjunto de filmes puede ser analizado de forma unitaria, sin embargo, sus posibilidades expresivas se han visto determinadas por la historia de las imágenes. Ni el director, ni el espectador, se enfrentan al cine de manera ingenua. “Llegar al cine del que partimos y conocerlo por vez primera” no quiere decir que el observador deba despojarse de la relación que ha construido ya con lo audiovisual. Las imágenes son parte de la historia de vida de cada uno, de la percepción, de la memoria y la fantasía.

Es un sincero deseo que el lector de estas páginas pueda, a partir de ahora, ver el cine de Kitano en su unicidad como una posibilidad de experimentar una forma de ser del tiempo en la que “muere” constantemente, porque interrumpe y dispara el pensamiento. He expuesto, simplemente, una propuesta de vida de un número concreto de escenas kitanescas a partir de un extrañamiento intencional. No obstante, dicha búsqueda ha sido provocada por una cinematografía que no deja de sorprenderme. Si pudiésemos resumir en estas conclusiones los rasgos que integran la poética de la violencia que ha construido Kitano con base en los recursos cinematográficos, habría que considerar lo siguiente:

\*En Kitano son muy importantes los rostros, casi siempre son encuadrados en planos cercanos, frontalmente; sin embargo son rostros impasibles, hieráticos, que pareciesen impersonales, que no motivan a la identificación. Esto vacía de drama las agresiones y las vuelve un tanto figurales, contribuyendo así a la violencia del montaje. En las estructuras analizadas son escasas las tomas de conjunto. Los cambios de toma son bruscos y notables; es decir, hay constantes variaciones de posición de cámara de 90 y 180°. Los planos generales son muy escasos, por lo que abundan las estructuras de “aprehensión retardada” y el espacio se presenta cual conjunto de vistas (viñetas) para construir y reconstruir.

\*Las angulaciones en Kitano son mayoritariamente horizontales; no obstante, como se ha visto en las estructuras analizadas, varias veces podrían confundirse las variaciones de ángulo con una correspondencia

---

<sup>112</sup> Daisetz Suzuki, op. cit., p. 154.

<sup>113</sup> Laurent Jullier, *La noción de artesanado en el cine francés*, Conferencia Magistral dictada en el VII Congreso del Seminario Permanente de Análisis Cinematográfico (SEPAANCINE), Cuernavaca, Mor., México, 6 de octubre de 2011.

a la visión de los personajes, integrando así series de campos-contracampos. Sin embargo, la distancia entre la cámara y los personajes y los objetos, las características de las tomas (impasibilidad de los rostros, extrema frontalidad, etc.), el estatismo obsesivo y la general evitación de cualquier tipo de encuadre subjetivo en su cinematografía rompen con cualquier impresión de continuidad visual y espacial. Lo anterior se conjunta con lo dicho respecto a los encuadres para acentuar la fragmentación del espacio y del tiempo que servirán para configurar armazones agresivos.

\*Como complemento a los párrafos anteriores, es de suma importancia en Kitano el uso del espacio fuera de campo. En especial porque es a ese terreno que están confinados muchos de sus actos violentos. El uso del fuera de campo sirve para otorgar contundencia a las consecuencias de las acciones de violencia y es también allí que ocurre el “acontecimiento sin acontecimiento” que es la muerte. Su natural relación con la cercanía de los encuadres incrementa siempre su potencial y a la vez funciona para que el espacio tenga siempre que ser reconstruido, para que tengan lugar los “falsos” enlaces entre las tomas y el tiempo aparezca como infranqueable. Es el terreno límite que alberga y construye también, la vacuidad, la ausencia breve y congelada.

\*Como he dicho, el estatismo de la cámara es crucial para construir la energía en potencia que va a romperse con los cambios de encuadre, de posición, con los cortes y la puntuación sonora. El estatismo permite que las estructuras analizadas se comporten cual articulación de viñetas, contribuyendo así a la fragmentación y la falta de flujo continuo que complementa el juego con las elipsis. Refuerza la impersonalización de los planos y la agresividad del montaje. Cuando existen movimientos de cámara juegan un papel que refuerza también la preparación para el corte, que erigen el camino hacia la ruptura y la inmediatez.

\*La falta de transiciones es sistemática en el cine de Kitano. Comienza con el uso estructural de los cortes directos, rompiendo cualquier sutileza en la sucesión de imágenes; a continuación, se combina con la figura de la elipsis, ultra breve muchas veces, y que contiene el acto violento y la muerte; es decir, de la falta de transición entre imagen, salta a la ruptura de la acción y a la presentación contundente de estados ya terminados, en que el tiempo se presenta como infranqueable, comprimido, y que representa, a su vez, un asalto a la percepción, una experiencia que rompe el ritmo tanto en la audiovisión como en un sentido gráfico, plástico, en el montaje por ende fragmentario, despedazado. Y además, esto podría extenderse al devenir de las escenas, a la atmósfera de acausalidad que recubre prácticamente toda la filmografía de Kitano. Es así que los cortes directos juegan un rol vital en la poética kitanesca, ya que interrumpen la acción, el ritmo,

acentúan los cambios de plano, de posición, intensifican la elisión y potencializan el trabajo con la duración de las tomas.

\*Esto último, la duración de la toma, es también parte determinante en Kitano. En las estructuras analizadas, el estatismo de la cámara y la presión del tiempo en una serie de tomas, que se rompe con un corte directo y un uso sistemático de la elipsis, choca con tomas ultra breves que derivan en la “emoción congelada” de la última viñeta, del efecto, de la estela del estallido. En Kitano cobra forma uno de los conflictos eisentenianos: entre la duración de cada una de las tomas, en un fragmento de articulación. Así, pequeñas estructuras que rompen el transcurso de la película, están construidas finamente con base en una estudiada duración de cada toma para conseguir ese despedazamiento, ese corte que interrumpe y que vuelve el acto violento, la muerte, inmediatos.

\*He escrito antes sobre la falta de transición, la “omisión de intervalos”. Considero que el uso de la elipsis en Kitano da cuenta de su búsqueda plástica y de su sello en la articulación de imágenes. En el caso de la violencia, es el campo elíptico donde se halla la irrupción carnal de la violencia, donde se halla el “instante-ya” del dolor y la muerte. La elipsis es el espacio límite que despedaza la acción y convierte al paso del tiempo en un ataque directo. La inaprehensibilidad del instante, de esa instantaneidad del impulso violento y la muerte, tiene una correspondencia formal en la elipsis; no sólo en la omisión efectiva de intervalos, sino en su brevedad. Un discurso basado en la extensión de lo elidido no podría sino encontrar en su reducción al límite (en la mayoría de los casos analizados) la máxima ruptura. Aunque las elipsis tengan mayor amplitud, como es el caso de las escenas analizadas en *Muñecas*, el trabajo de articulación de Kitano, de potencializar el corte, el espacio y la compresión del tiempo, erige un similar ataque narrativo que resulta del “producto” de todo lo anterior bajo una premisa estética coherente.

\*Finalmente, el uso del sonido funciona también para la ruptura, para la inmediatez. Las puntuaciones sonoras potencializan el corte y el espacio fuera de campo, visten al acto violento de la instantaneidad e interrupción que persigue el montaje. A pesar de que sea “continuo”, la dinámica en la que entra al lado de la imagen deviene al final en una discontinuidad estructural que fragmenta el tiempo y el espacio, que integra una forma violenta de ser de lo audiovisual.

No pretendo sostener que lo aquí expuesto condensa todas las cualidades de la filmografía de un cineasta tan prolífico como Kitano, ni que represente la única veta de observación y reflexión. Es, en cambio un intento por describir y analizar qué hay de cinematográfico en su violencia; es decir, cómo un autor emplea

los recursos del cine para construir estructuras que “presentan”, que efectúan un sentido violento al momento de su percepción. Me parece digno de análisis explorar lo que puede lograr una cinta más allá de la “representación” de cosas, de la narración de historias; cómo el cine provoca que su espectador tome conciencia de la experiencia del tiempo, especialmente de su *duración*. Un tiempo que se caracteriza, en este caso, por su comprensión, su inmediatez, su proclividad a la ruptura.

Encuentro, en definitiva, que el tiempo en Kitano (que es un tiempo de la violencia y de la muerte) es, curiosamente, una cosa viva y escalofriante, es interrupción y es despedazamiento. Son instantes que saltan y asaltan<sup>114</sup>. La experiencia de ciertas construcciones de tiempo estético (porque el cine, en efecto, “construye”), que configuran aquí la violencia y la muerte, puede llegar a concentrarse en instantes dolorosos, en trazos o gestos que atacan por su inmediatez e inaprehensibilidad; pero que, por esa misma cualidad de escape, de *fugacidad artificial*, delatan la imposibilidad de describir el instante (tema que no sólo ha sido crítico para el cine, sino también para las artes visuales, como la pintura, la fotografía, etc.), el tiempo, así como la incapacidad de la función referencial del cine ante la muerte y el dolor que produce la violencia.

Frente a ello, la *provocación estética*<sup>115</sup> a la que me lleva el intento de resolución de esta problemática a nivel estructural en la obra de Kitano, podría, si no definirse, al menos encontrar un punto de comparación en la función poética puramente fílmica de formas que ejemplifican, para mí, lo que los japoneses llaman *ishindenshin*: “la comunicación silenciosa que se entabla entre dos espíritus afines, señal de una comprensión profunda que hace de la palabra algo vano”<sup>116</sup>. Me atrevo a decir que la búsqueda de Kitano por “representar”, a través del montaje, el dolor, más bien apunta hacia esa *comprensión profunda* que llega directamente por la realización del efecto inmediato, de la afección.

---

<sup>114</sup> Jorge Ayala Blanco, “El límite de la elipsis violenta”, op. cit., p. 28.

<sup>115</sup> Término extraído de Luis Miranda, op. cit., p. 105.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 149.

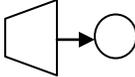
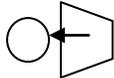
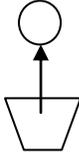
## Anexo 1

1.

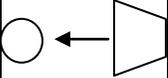
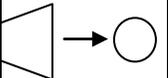
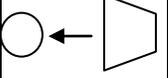


2-4



Toma	Encuadre	Altura de la cámara	Angulación	Posición de cámara en un mismo espacio (vista superior)	Movimiento de cámara	Desarrollo escénico
1 (40")	Plano medio corto frontal	Normal	Normal		Paneo hacia la izquierda y luego hacia la derecha	Nishi, el protagonista (Beat Takeshi), se encuentra en un bar, frente a una barra, recibiendo los reclamos de los empleados de cierto prestamista hampón; dos personajes aparecen por el lado derecho de la pantalla para situarse a los dos lados de Beat, el personaje de la izquierda del encuadre exige al protagonista el pago de una deuda a su jefe mientras la cámara se mueve ligeramente para reencuadrar a Beat y al personaje de la derecha, quien comenta sarcásticamente el declive en la carrera policial de Nishi; éste toma unos palillos situados en la barra, mirando al personaje de la derecha.
<b>Corte directo + Elipsis muy breve</b>						
2 (menos de 1")	Primer plano frontal	Alta	Cenital			La barra con unos palillos, a la que caen veloces salpicaduras de sangre desde la parte derecha de la pantalla.
<b>Corte directo + Elipsis muy breve</b>						
3 (aprox. 1")	Primer plano frontal	Normal	Normal			Rostro del personaje que se encontraba en el espacio fuera de campo a la izquierda de la pantalla, en <b>toma 1</b> , con el ojo chorreando sangre.



Toma	Encuadre	Altura de la cámara	Angulación	Posición de cámara en un mismo espacio (vista superior)	Movimientos de cámara	Desarrollo escénico
1 (9")	Primer plano frontal	Normal	Normal			Rostro del otro personaje reclamando a Aniki por haber chocado con él y roto su botella de vino.
<b>Corte directo</b>						
2 (4")	Primer plano frontal	Normal	Normal		Paneo vertical hacia abajo	Aniki escucha los reclamos y se inclina hacia el suelo para levantar el cuello de la botella rota y dirigirlo hacia el otro personaje (detrás de la cámara).
<b>Corte directo + Elipsis muy breve</b>						
3 (aprox. 1")	Primer plano frontal	Baja	Semi contrapicado			El otro personaje se cubre el ojo sangrante.

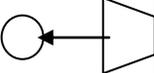
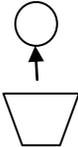
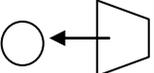
9-11



<b>Toma</b>	<b>Encuadre</b>	<b>Altura de la cámara</b>	<b>Angulación</b>	<b>Posición de cámara en un mismo espacio (vista superior)</b>	<b>Movimientos de cámara</b>	<b>Desarrollo escénico</b>
1 (6")	Primer plano frontal	Alta	Semi picado	No es posible desglosarlo.		Encuadre subjetivo en que se ve la foto de Haruna primero borrosa y después cobrando poco a poco nitidez. La visión correspondería a Nukui.
<b>Corte directo</b>						
2 (2")	Primer plano frontal	Alta	Semi picado			La mano de Nukui tomando un cúter con fuerza.
<b>Corte directo + Elipsis no mensurable</b>						
3 (15")	Primer plano en 3/4	Baja	Semi picado			Los pies de Nukui caminando con un bastón para invidentes por delante.

12-14



Toma	Encuadre	Altura de la cámara	Angulación	Posición de cámara en un mismo espacio (vista superior)	Movimientos de cámara	Desarrollo escénico
1 (menos de 1")	Primer plano de perfil	Normal	Semi picado			Aniki saca la mano del bolsillo después de ver que dos personajes han ensuciado su auto en un estacionamiento.
<b>Corte directo + Elipsis muy breve</b>						
2 (menos de 1")	Primer plano frontal	Normal	Normal			Rostro de uno de los personajes que ensució el auto de Nishi, que está frente a él.
<b>Corte directo + Elipsis brevemente mensurable</b>						
3 (menos de 1")	Primer plano	Baja	Semi contra picado			Trapo mojado cayendo sobre el parabrisas del auto de Nishi, visto desde el interior, desde el asiento del conductor. El otro personaje está limpiándolo con el trapo mojado y Nishi se ve al fondo, en tercer plano, detrás de él.

15-21



22-26





## Fuentes de consulta

### Bibliografía

- Abe, Casio, *Beat Takeshi vs Takeshi Kitano*, USA, Kaya Press, 1994.
- Adame Godard, Lourdes, *Guionismo*, México, Diana, 1989.
- Aguilar, Carlos y Daniel, *Yakuza cinema. Crisantemos y dragones*, Madrid, Calamar ediciones, 2005.
- Aidelman, Nuria y Gonzalo de Lucas, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*, Barcelona, Intermedio, 2010.
- Aumont, Jacques, *Las teorías de los cineastas*, Barcelona, Paidós, 2004
- Ayala Blanco, Jorge, *El cine actual, desafío y pasión*, México, Océano, 2003.
- Ayala Blanco, Jorge, *El cine actual, palabras clave*, México, Océano, 2004.
- Ayala Blanco, Jorge, *El cine, juego de estructuras*, México, CONACULTA, 2002.
- Bachelard, Gastón, *La intuición del instante*, Buenos Aires, Siglo XX, 1973.
- Badiou, Alain, "Notas sobre Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard", en Gerardo Yoel, (comp.), *Pensar el cine 1*, Buenos Aires, Manantial, 2004.
- Baecque, Antoine de (comp.), *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*, Barcelona, Paidós, 2006.
- Barrett, Gregory, *Archetypes in japanese film. The sociopolitical and religious significance of the principal heroes and heroines*, USA, Associated University Press Inc., 1989.
- Barthes, Roland, *Elementos de Semiología*, Madrid, Alberto Corazón, 1972.
- Barthes, Roland, *El imperio de los signos*, España, Mondadori, 1991.
- Baudelaire, Charles, *Diarios íntimos*, México, Fontamara, 2008.
- Bellour, Raymond, *Entre imágenes: foto, cine y video*, Buenos Aires, Colihue, 2009.
- Bergala, Alain, *La hipótesis del cine: pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*, Barcelona, Laertes, 2007.
- Bordwell, David y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*, México, McGraw Hill, 1997.
- Bozal, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Vol. II*, La balsa de la medusa, Madrid, 1999.

- Burch, Noël, *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Burch, Noël, *La praxis del cine*, España, Fundamentos, 2003.
- Burch, Noël, *To the distant observer: form and meaning in Japanese cinema*, London, Scholar Press, 1979.
- Burch, Noël, “¿Un cine refractario?”, en *Itinerarios: la educación de un soñador del cine*, Bilbao, Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje, Caja de Ahorros Vizcaina, Departamento Cultural, 1985, pp. 149-161.
- Comolli, Jean-Luis, *Cine contra espectáculo. Técnica e ideología (1971-1972)*, España, Manantial, 2011.
- Comolli, Jean-Luis, *Ver y poder: la inocencia perdida : cine, televisión, ficción, documental*, Buenos Aires, A. Rivera, Nueva Librería, 2007.
- Costa, Jordi, “Kitano y Matsumoto: fracturas de la comedia bajo el Sol Naciente” en Jordi Costa (ed.), *Una risa nueva: posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*, Molina de Segura, Nausicaa, 2010.
- Danto, Arthur C., “Belleza y política” en *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Barcelona, Paidós, 2006.
- De Baecque, Antoine (comp.), *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*, España, Paidós, 2006.
- De Felipe, Fernando, “La escritura de la violencia. Takeshi Kitano”, en Rubén Lardín y Jordi Sánchez-Navarro (eds.), *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*, España, Paidós, 2003.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1987.
- Derrida, Jacques, *Cada vez única, el fin del mundo*, Valencia, Pre-Textos, 2005.
- Desser, David, *Eros plus Masacre*, Indiana University Press, 1988.
- Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo, Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Argentina, Adriana Hidalgo, 2005.
- Dufrenne, Mikel, “The world of the aesthetic object” en Clive Cazeaux Ed., *The continental aesthetics reader*, London and New York, Routledge, 2000.
- Eisenstein, Sergei, *La forma del cine*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2010.
- Ende, Michael, *Momo*, México, Alfaguara, 2001.

- Evans, Jo, *Pudovkin and the Censors*, *Hispanic Research Journal*, Vol. 8, No. 3, June 2007, 253–265.
- Fondation Cartier pour l'art contemporain, Catálogo de la exposición: *Beat Takeshi Kitano. Gosse de peintre*, Paris, 2010.
- Galbraith, Stuart IV y Paul Duncan (eds.), *Cine japonés*, China, Taschen, 2009.
- Gaudreault, André y Francois Jost, *El relato cinematográfico*, España, Paidós, 1995.
- Genette, Gérard, *Figuras III*, España, Lumen, 1989.
- Gerow, Aaron, *Kitano Takeshi*, UK, BFI, 2007.
- Godard, Jean-Luc, *Introducción a una verdadera historia del cine*, Madrid, Alphaville, 1980.
- Gómez Tarín, Francisco Javier, *Wong Kar-Wai. Grietas en el espacio tiempo*, Madrid, Akal, 2008.
- González Flores, Laura, *Memoria vs Estética. Hacia una teoría de la fotografía*. Texto leído en el Seminario "Mirada documental". Instituto Mora, México, 2010.
- González Valles, Jesús, *Historia de la filosofía japonesa*, Tecnos, Madrid, 2000.
- Higson, Andrew, "The concept of national cinema", *Screen*, vol. 30, no. 4 (1989), pp. 36-46.
- Ingarden, Roman, "Valor artístico y valor estético" en Harold Osborne, (comp.), *Estética*, México, FCE, 1976.
- Jacobs, Brian (ed.), *'Beat' Takeshi Kitano*, Norfolk, Tadao Press, 1998.
- Jullier, Laurent, *La notion d'artisanat dans le cinéma français*, Conferencia Magistral dictada en el VII Congreso del Seminario Permanente de Análisis Cinematográfico (SEPANCINE), Cuernavaca, Mor., México, 6 de octubre de 2011.
- Kiriwara, Donald, "Reconstructing Japanese Film", en David Bordwell y Noel Carroll, *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996.
- Kitano, Takeshi, *Ciné-manga*, Suplemento de *Cahiers du cinéma*, No. 600, París, Editions de l'étoile, abril de 2005.
- Kitano, Takeshi y Michel Temman, *Kitano par Kitano*, Paris, Bernard Grasset, 2010.
- Kitano, Takeshi, *Rencontres du septième art*, Paris, Arléa, 1998.
- Lanzaco Salafranca, Federico, *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Madrid, Verbum, 2003.
- Lehman, Peter, (ed.), *Defining cinema*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1997.

- Lispector, Clarice, *Agua viva*, España, Siruela, 2004.
- McDonald, Keiko I., "Stressed-out nineties youth in laid-back sixties dress. Takeshi Kitano's Kids Return, 1995", en Keiko McDonald, *Reading a Japanese film. Cinema in context*. USA, University of Hawai'i press, 2006.
- Miranda, Luis, "Cine-concierto. Notas sobre *El castillo de arena*", Versus Entertainment y Notro Films, 2007.
- Miranda, Luis, *Takeshi Kitano*, España, Cátedra, 2006.
- Miranda, Luis, "Zangiku monogatari de Kenji Mizoguchi. El cine como representación (mímesis) y como escritura (ritual)", en Pilar Cabañas (ed.), *Japón, un enfoque comparativo*. Actas del III y IV Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España, Madrid, 1999, pp. 376-386.
- Miyao, Daisuke, "Before anime: animation and the Pure Film Movement in pre-war Japan", en *Japan Forum*, Routledge Ltd. Online, 2002.
- Miyao, Daisuke, "Reviews", Darren William Davis, *Picturing japaneseness: monumental style, national identity, Japanese film*, The Journal of Asian Studies, Vol. 58, No. 2, mayo de 1999, pp. 515-516.
- Oshima, Hitoshi, *La estructura fundamental del pensamiento japonés*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2006.
- Pang, Laikwan, *Cultural control and globalization in Asia: copyright, piracy, and cinema*, London, Routledge, 2006.
- Pascual Foronda, Eladio, (Coord.), *El pequeño Larousse ilustrado*, Colombia, Larousse, décima edición, 2002.
- Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido*, Barcelona, Lumen, 2003.
- Pudovkin, Vsévolod, *Film Technique and Film Acting*, New York, Groove Press Inc., 1960.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, España, Espasa-Calpe, decimonovena edición, 1970.
- Richie, Donald, *Cien años de cine japonés*, Madrid, Jaguar, 2004.
- Richie, Donald, *Japanese cinema. An introduction*, Oxford, University Press, 1990.
- Ruiz, Natalia, *En busca del cine perdido. Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard*, España, Universidad del País Vasco, 2009.
- Sánchez Biosca, Vicente, *El montaje cinematográfico, teoría y análisis*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Semana Internacional de Cine de Valladolid, *Takeshi Kitano. Al final de la violencia*, Valladolid, 1998.

- Shinobu y Marcel Giuglaris, *El cine japonés*, Madrid, Rialp, 1957.
- Stam, Robert, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Suzuki, Daisetz, *El zen y la cultura japonesa*, Barcelona, México, Paidós, 1996
- Talens, Jenaro y Santos Zunzunegui (eds.), *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*, Madrid, Cátedra, 2007.
- Tarkovski, *Esculpir el tiempo*, México, UNAM, CUEC, 1993.
- Terrades, Eduard, *Made in Kitano*, Barcelona, Maikalili, 2007.
- Terukina, Iki, *Cinegramas I*, Lima, Briznas.
- Tessier, Max, *Le cinéma japonais*, Paris, Armand Colin, 2008.
- Tirard, Laurent, *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Torres Hortelano, Lorenzo Javier, *La poética zen en Primavera tardía de Yasujiro Ozu*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- Dziga Vertov, *Cine-ojo*, Madrid, Fundamentos, 1973
- Vila, Santiago, *Takeshi Kitano. Niño ante el mar*, 2010.
- Viota, Paulino, "Cómo limpiarse las gafas", *Comunicar*, Núm. 011, octubre, 1998.
- Weinrichter, Antonio, *Pantalla amarilla. El cine japonés*, Madrid, T&B, 2002.
- Weinrichter, Antonio, "Tsunami or not tsunami. Esperando otra nueva ola", en Rubén Lardín y Jordi Sánchez-Navarro (eds.), *El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*, España, Paidós, 2003.
- Yoel, Gerardo, Comp., *Pensar el cine 1*, Buenos Aires, Manantial, 2004.
- Zavala, Lauro "La representación de la violencia en el cine de ficción", Conferencia Magistral a dictar en el Primer Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico, Ciudad Universitaria, México, noviembre de 2011.
- Zizek, Slavoj, *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Madrid, Debate, 2006.

#### Hemerografía:

- Tercero, Magali, "Guía visual de la estación", *Francis Bacon y la crucifixión*, Milenio Diario, México, sábado 22 de marzo de 2008. Sección: "Laberinto", suplemento cultural.

#### Web:

- Derrida, Jacques, "A Maurice Blanchot", texto leído en el transcurso de la ceremonia de incineración de Maurice Blanchot el 2 de febrero de 2003. Publicado en una versión resumida en *Libération*, París, 26 de febrero de 2003.
- Entrevista a Takeshi Kitano, realizada por Michel Ciment y Stéphane Goudet en París el 29 de octubre del 2002 y traducida del japonés por Catherine Cadou. Publicación: Revista Positif n° 506, abril 2003. Traducción del francés: Esmeralda Barriendos. Consultada el 7 de mayo del 2010 en: <http://www.zinema.com/textos/lamuerte.htm>
- Entrevista a Georges Didi-Huberman, realizada por Pedro G. Romero. Consultada el 17 de mayo de 2010 en: [http://www.circulobellasartes.com/ag\\_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=141&pag=5#leer](http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=141&pag=5#leer)
- Entrevista a Takeshi Kitano, realizada por Diego Lerer. Consultada el 7 de mayo de 2010 en: <http://www.clarin.com/diario/2005/01/10/espectaculos/c-00611.htm>
- Kitano, Takeshi, *Filmmaking masterclass with award-winning Japanese actor/director Takeshi Kitano* (北野 武) aka "Beat" Takeshi (ビートたけし). FCAN Saint Lazare, consultado por última vez el 1 de septiembre de 2011: <http://www.youtube.com/watch?v=P21nx7il5u0>
- Weinrichter, Antonio, *Entrevista a Takeshi Kitano*, (fragmento inédito), Venecia, 2001.
- Memoria de la Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, 2003. Consultada por última vez el 18 de julio de 2011: <http://www.planeacion.unam.mx/Memoria/2003/pdf/dgac.pdf>

Filmografía:

- Kitano, Takeshi, *Violent cop*, (Japón, 1989).
- Kitano Takeshi, *Boiling point* (Japón, 1990).
- Kitano, Takeshi, *A scene at the sea* (Japón, 1991).
- Kitano, Takeshi, *Sonatina* (Japón, 1993).
- Kitano, Takeshi, *Getting any?* (Japón, 1995).
- Kitano, Takeshi, *Kids return* (Japón, 1996).
- Kitano, Takeshi, *Fuegos artificiales* (Japón, 1997).
- Kitano, Takeshi, *El verano de Kikujiro* (Japón, 1999).
- Kitano, Takeshi, *El capo* (Japón, EU, 2000).
- Kitano, Takeshi, *Muñecas* (Japón, 2002).
- Kitano, Takeshi, *Zatoichi* (Japón, 2003).
- Kitano Takeshi, *Takeshi's* (Japón, 2005).
- Kitano Takeshi, *Glory to the filmmaker!* (Japón, 2007).
- Kitano Takeshi, "One fine day" en *Chacun son cinema ou ce petit coup au Coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence*, 2007.
- Kitano, Takeshi, *Achilles and the Tortoise* (Japón, 2008).
- Kitano, Takeshi, *Indignación*, (Japón, 2010).