



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

*EL SILENCIO NO TIENE ALAS. KAZUO KUROKI Y LA EXPERIENCIA
CINEMATOGRAFICA DE LA MEMORIA.*

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ERIKA ARROYO GUERRERO

DIRECTOR:
DR. DAVID M. J. WOOD
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
TUTORES:

MTRO. EDWIN CULP MORANDO
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
DRA. SATOMI MIURA
CENTRO DE ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA, EL COLEGIO DE MÉXICO

MÉXICO, D. F., MAYO DE 2013



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 Ramón y Marimba

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO 1 PRECISIONES Y APRECIACIONES EN TORNO AL CINE JAPONÉS DE LOS AÑOS SESENTA	10
Relación y distancia: el cine japonés visto desde occidente	
Ocupación y censura. Los primeros años del cine japonés de la posguerra	
Escenario para la renovación cinematográfica. La vanguardia y las nuevas olas	
Memoria en movimiento. El retrato de un <i>troublemaker</i>	
CAPÍTULO 2 EXPERIENCIAS ESPACIO-TEMPORALES. LA DIMENSIÓN CINEMATográfica DE LA MEMORIA.	28
Exploraciones del tiempo y el espacio. <i>El silencio no tiene alas</i> y la nueva sensibilidad cinematográfica	
La experiencia cinematográfica de la memoria	
CONCLUSIONES	58
ANEXO: ILUSTRACIONES	61
FUENTES	74

INTRODUCCIÓN

En una entrevista que Kazuo Kuroki dio algunos años antes de morir¹ dijo que quería hacer películas en las que pudiera existir lo que no existía, películas imposibles. De este empeño surgió *El silencio no tiene alas* (1966)², asunto central de este ensayo.

Documentalista casi por accidente, la formación audiovisual de Kuroki se debió a su trabajo publicitario, a su admiración por el cine clásico japonés y la *Nouvelle Vague* francesa, particularmente el trabajo de Jean-Luc Godard y Alain Resnais. Inspirado por las formas y motivos propios de una generación de artistas expuestos a un conjunto de transformaciones sociales, económicas y políticas, su experiencia de la Segunda Guerra Mundial convivió en todo momento con sus experiencias del colonialismo japonés, consiguiendo generar en sus películas espacios para ambos momentos de la historia nipona.

A diferencia de contemporáneos como Nagisa Oshima o Yoshishige Yoshida, su filmografía, aunque respetada, no contó con un reconocimiento tan vasto. Su obra más sobresaliente en las casi seis décadas de carrera, fue la trilogía Réquiem de guerra, compuesta por los filmes *Mañana-Asu* (1988), *El verano del niño de 1945* (2002) y *La cara de Jizo* (2004); trabajo que constituye la cuarta parte de su producción cinematográfica y donde se puede leer buena parte de sus reflexiones sobre el arrepentimiento, la culpa y la nostalgia en el contexto de la experiencia de la guerra.

Autodefinido como un “alborotador” no fue sino hasta el momento en el que Kuroki deja la compañía de cine documental Iwanami donde realizó alrededor de siete trabajos

¹ Kazuo Kuroki en entrevista. Yasui Yoshio, *Kuroki Kazuo*, Yamagata International Documentary Film Festival, Documentarists of Japan, #16, October 3, 2001.

² Kazuo Kuroki, *El silencio no tiene alas* (Tobenai chinmoku), Japón, 1966, 100 min

documentales asociados a la publicidad, para enfrentarse a la gestión de Tokyo Cinema Company, una productora de tendencia comunista que se especializó en cine científico progresista y con la que filmó casi de inmediato *El corredor de maratones* (1964). Esto dio inicio a una nueva etapa en la que imprimió algunos de los elementos que caracterizarían su estilo y que dos años más tarde encontrarían mayor definición en *El silencio no tiene alas*.

“Inusual” es el adjetivo con el que Michael Raine describe esta película en su texto para presentarla como parte del ciclo Shinjuku Ecstasy: Independent Films From The Art Theatre Guild of Japan organizado por la Japan Society del 18 de febrero al 1 de marzo de 2009³. Raine encuentra en *El silencio no tiene alas* la oferta de un tipo de experiencia cinematográfica que rebasa los límites que habitualmente guían las expectativas y que se extiende como una característica de las hazañas fílmicas de Kuroki:

Kuroki había sido comisionado para dirigir una historia de interés humano acerca de un corredor de maratones en su preparación para los Juegos Olímpicos de Tokio. En cambio, produjo un documental impresionista de la carrera, con un collage de su voz mezclada con pisadas y respiraciones como banda sonora. El estudio exigía algo más ortodoxo, pero Kuroki insistió en sus derechos de autor. Ese patrón se repetiría en *El silencio no tiene alas*: originalmente concebido como un lanzamiento comercial para los cines Tôhô, sería archivado por un año antes de estrenarse en los cines de la ATG⁴.

Con una recepción enrarecida, esta tercera película de Kuroki constituye su primer acercamiento al cine de ficción, y abre la brecha dentro de su propia filmografía en la

³ Michael Raine, “*Silence Has No Wings*”, en Shinjuku Ecstasy: Independent Films From The Art Theatre Guild of Japan, Japan Society, February 18 - March 1, 2009. <http://www.japansociety.org/event/silence-has-no-wings>

⁴ *Ibid.*

creación de películas desde su posición como miembro de una generación que vivió la guerra.

A tantos años y kilómetros de distancia de estos sucesos, el cine de Kuroki así como sus planteamientos y preocupaciones, son un campo fértil para el análisis y la reflexión en tanto que, si bien ha sido abordado o referido apenas por algunos críticos, realizadores y estudiosos del cine japonés como Tadao Satô, quien, según explica Raine, escribió un ensayo sobre *El silencio no tiene alas* en los años sesenta, comparándola con *Los pájaros* de Hitchcock⁵, o Roman Rosebaum y Yasuko Claremont, quienes más recientemente hablan de Kuroki a partir de su Réquiem de guerra⁶; para nada ha sido agotado. Esto abre el abanico para mostrar distintos puntos de acceso a la obra de este “troublemaker”.

El punto desde el cual observamos a nuestro alrededor establece cierta distancia cultural respecto a aquellos fenómenos y sucesos que están más allá de nuestras fronteras geográficas, lingüísticas e ideológicas. En ese sentido, el idioma, la lejanía y las dificultades económicas para realizar viajes que nos permitan conocer de primera mano lo que sucede o ha sucedido en otros países, se pueden sortear haciendo uso de recursos que de alguna manera nos permitan tender un puente hacia lo que nos interesa descubrir.

Es así como este ensayo toma forma y deriva de un interés por conocer ese fragmento de la historia del cine en Japón que corresponde a la posguerra a través de la mirada de Kazuo Kuroki, uno de los realizadores vinculados a la generación de la denominada “nueva ola” y cuyo trabajo, principalmente de tipo documental, es poco conocido en Occidente.

⁵ *Ibid.*

⁶ Roman Rosenbaum y Yasuko Claremont, *Legacies of the Asia-Pacific War: The Yakeato Generation*, Routledge, New York, 2011. s/n

Mediada por documentos y datos desde el extranjero, esta investigación se ha ido hilando en torno a *El silencio no tiene alas*, su primera obra de ficción, para cuya realización contó con el apoyo de la Art Theater Guild (ATG), la primera distribuidora, exhibidora y posteriormente, productora de cine independiente en Japón que se fundó en 1962 y que jugó un rol decisivo en el desarrollo de la cinematografía nipona durante la década de los sesenta.

La importancia de la ATG se puede medir en uno de sus más grandes logros. Hizo posible por primera vez, la proyección de películas de bajo presupuesto por temporadas mucho más prolongadas que las habituales (en ocasiones por más de un mes en un solo teatro)⁷, un gran impulso para la por entonces, nueva generación de cineastas.

Siguiendo las palabras del mismo realizador: “las películas no son meramente una realidad externa, también retratan una realidad interna”⁸. En *El silencio no tiene alas* encontramos un conjunto de operaciones que generan una sensación del espacio-tiempo fílmico sin límites, ambiguo, fragmentado y habitado por repeticiones constantes que en la superficie figuran como desorientaciones, pero que en el fondo obedecen a una noción de la historia de los eventos no en términos de los hechos como tales, sino de significados que alude a la formación de una memoria colectiva como un paliativo del trauma ocasionado por los efectos de la Segunda Guerra Mundial.

Toshio Matsumoto hizo bien en compartir su punto de vista respecto a esta cinta señalando que en términos de la vanguardia “el placer de la película de Kuroki residía precisamente en la dialéctica entre la abstracción excesiva de su concepción y el virtuosismo impresionante de sus imágenes”⁹. De ese modo, la orientación de esta

⁷ Yuriko Furuhashi, “Refiguring Actuality: Japan’s Film Theory and Avant- Garde Documentary Movement, 1950’s- 1960’s”. p.162

⁸ Kazuo Kuroki en entrevista. Yasui Yoshio, *OpCit.*

⁹ Michael Raine, *OpCit.*

investigación y reflexión toma como brújula el planteamiento de que en el caso específico de *El silencio no tiene alas*, Kuroki emplea herramientas y mecanismos audiovisuales en la construcción de una experiencia de la guerra en la que no solamente se apela a la memoria colectiva sino que se le desestabiliza.

El primer capítulo intenta brindar un panorama sobre las condiciones que definieron el surgimiento de la denominada *nueva ola* japonesa en 1960, tendencia cinematográfica a la que se asocia el trabajo de los realizadores más jóvenes de ese país y entre los que se ubica el de Kuroki. Dicha dimensión contextual involucra ciertas precisiones en torno al intercambio cultural entre Japón y otros países así como las apreciaciones respecto a dicho país más importantes para el ámbito cinematográfico que se han formulado desde Occidente.

Busco también señalar las conexiones de las películas japonesas de esa época con relación a otros momentos de la historia de su cine, precisando conceptualmente algunos términos derivados de esas mismas observaciones que nos acercarán de manera general para comprender la importancia de profundizar en una película como *El silencio no tiene alas*.

En tanto, la segunda parte de este texto persigue desarticular el filme en sus partes más significativas haciendo una lectura transversal en la que, mediante el establecimiento de conexiones con las propuestas principalmente contemporáneas a la vanguardia de la generación de la posguerra y la identificación de las estrategias narrativas de la memoria, sea posible una reconstrucción que nos permita localizar aquello que define tanto el discurso sobre la guerra de Kuroki como la experiencia del tiempo y el espacio que le ofrece al espectador.

No se cuenta propiamente con un manifiesto o documento que haga constar las pretensiones estéticas de Kuroki; sin embargo, es posible acceder a algunos de sus

motivos personales asociados a su *statement* político gracias a algunos fragmentos de declaraciones recopilados por medio de entrevistas y complementados por observaciones de colegas suyos.

Así, en una búsqueda de conceptos para completar zonas indeterminadas, recurro a las nociones del montaje provistas por Jean-Luc Godard y Dziga Vertov. Asimismo, a través de las observaciones de Isolde Standish, Catherine Russell, Walter Benjamin y Paul Ricœur respecto a la memoria y su pertinencia en la vanguardia, conjugadas con planteamientos sobre el uso del tiempo y el espacio en las artes de la época ofrecidas por Gilles Deleuze, Pamela Lee y Fredric Jameson, mi propósito consiste en explorar y explicar, no en comprobar. Ésta pretende ser una oferta, la de aproximarse a esta película, de leerla.

Nos encontramos con un filme que de alguna manera *desrealiza* los acontecimientos históricos a través de una aguda reflexión sustentada en imágenes y sonidos. Se trata de una suerte de *desmonumentalización* que busca hacerle frente a la institucionalización de los recuerdos mediante un constante cuestionamiento. Un desafío de las certezas a partir de nociones más amplias de la memoria compartida dado que como la misma Sontag sugiere: “estrictamente hablando, no hay nada como la memoria colectiva, parte de las mismas nociones espurias como la culpa colectiva”¹⁰.

¹⁰ En Isolde Standish, *Politics, Porn and Protest. Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s*. Continuum, United States of America, 2011, p. 50

CAPÍTULO 1 PRECISIONES Y APRECIACIONES EN TORNO AL CINE JAPONÉS DE LOS AÑOS SESENTA

Relación y distancia: el cine japonés visto desde Occidente

Contrario a lo que podría pensarse de dos puntos cardinales opuestos geográficamente, mientras el cine como arte e institución fue creciendo en Japón, junto a la tradición artística y las prácticas industriales, la influencia de Occidente (particularmente de Hollywood) contribuyó enormemente en su afirmación como fuente de entretenimiento.

Desde la década de los treinta, cuando los estudios japoneses enviaron ejecutivos a comprar equipo y observar los métodos de preproducción y producción, Japón comenzó a tener comunicación con Estados Unidos en el ámbito cinematográfico de manera muy fuerte. Esa conexión se trasladó a las salas japonesas donde se proyectaban caricaturas norteamericanas así como películas. Asimismo, sus melodramas y comedias se vieron influenciados por Estados Unidos; por otra parte, el western americano se consolidó como un género gracias a una tarea compartida entre ambos países que revela también el impacto del cine japonés en los directores occidentales¹¹.

A la par de las prácticas de producción, las cualidades formales occidentales tuvieron eco en el cine japonés, dando lugar a una “época de oro” propia a la que se adscribieron Akira Kurosawa, Heinosuke Gosho, Mikio Naruse, Kenji Mizoguchi y Yasujirō Ozu a través de los dos estudios líderes en el sector, Nikkatsu y Tenkatsu, asumiéndose individualmente y de manera grupal, como competencia de Hollywood.

A esa suerte de periodo dorado se asocia el término “clásico” que es empleado por Catherine Russell para referirse al periodo previo a la nueva ola japonesa, es decir, al cine japonés producido en la época de los grandes estudios cinematográficos

¹¹ Kyle Keough, “Cowboys and Shoguns: The American Western, Japanese Jidaigeki, and Cross Cultural Exchange”, en *Senior Honors Projects*, University of Rhode Island, Paper 106, United States, 2008, p. 2

comprendido desde los años treinta hasta los sesenta¹². Este cine se ha definido como clásico, tal como sucede con el cine clásico de Hollywood que floreció durante la misma época pero con algunas excepciones.

Es importante reconsiderar el término y descentralizarlo del cine global. Para comprender cómo se fue formando una idea de la evolución del cine japonés desde el exterior y cómo es que se han comunicado las cinematografías orientales con las occidentales a lo largo de la historia, es preciso tomar en cuenta ciertas consideraciones que han dado lugar a discusiones, formulaciones y replanteamientos cuyo mayor logro, lejos de delinear un argumento o modelo de análisis único, ha hecho florecer los puntos de acceso.

Noël Burch encontró a finales de los años setenta, una invitación para estudiar el cine japonés con base en la idea de la representación como un proceso social. Según su libro *To the Distant Observer. Form and Meaning in Japanese Cinema*¹³, existe un deber histórico intrínseco en las manifestaciones cinematográficas para recordarnos el mundo haciendo interactuar el pasado y el presente. Su perspectiva prácticamente inaugural en la materia, sugiere que Japón desafió las transformaciones de la posguerra apoyándose en una conservación de ciertas prácticas y valores tradicionales que tienen resonancia en su cine. Este *aferramiento* sugerido por Burch propone que de alguna forma, el cine japonés permaneció hasta cierto punto aislado de otras manifestaciones y es justo su punto de partida hacia otras propuestas de reflexión y análisis.

David Bordwell argumenta que el análisis de Burch no sólo es el resultado de una mirada al cine japonés como una alternativa fílmica con una estética radical que sólo puede comprenderse dentro de un contexto histórico y político nipón, excluyente de las

¹² Catherine Russell, *Japanese Cinema in the Global System: An Asian Classical Cinema*, en *The China Review*, Vol 10, No. 2, Fall 2010, p. 15-36.

¹³ University of California Press, Los Angeles, 1979.

relaciones entre Japón y otros países y culturas¹⁴; sino de un análisis narrativo parcial sin estrategias, sistemas ni funciones, así como una ambigua concepción de la narración, refiriéndose de manera indefinida a principios de organización causales, temporales y espaciales así como conexiones temáticas. En consecuencia, Bordwell establece un vínculo particular entre Japón y Estados Unidos, concretamente en el que conviven una conservación de las tradiciones niponas con un profundo aprecio por la manera en la que se hacía cine del otro lado del Océano Pacífico. “Lo que hace sobresalir al cine japonés de este periodo es el uso generalizado de las convenciones norteamericanas como un marco para elaborar un bordado técnico, incluso las películas de directores ordinarios”¹⁵. Para él, los cineastas nipones se desapegaron, de forma aislada y controlada, de las normas clásicas, reflejándose en el empleo de ciertos mecanismos que se perciben raros en Hollywood y en el cine europeo popular.

Por su parte, David Desser y Arthur Nolletti, investigadores especializados en cine asiático, parten no sólo del planteamiento de un intercambio cultural entre Japón y algunos países occidentales, contraponiéndose a la postura de Burch; sino de cierta competencia entre industrias, destacando la solidez nipona que supo desde sus primeros acercamientos al cine, ver más allá de sus fronteras sin olvidarse de delinear su propuesta:

Pero si Japón ha demostrado ser un adaptador significativo, es igualmente adepto de la originalidad, por lo que su cine encontró sus propios caminos también¹⁶.

La discusión sobre las perspectivas de exploración del cine japonés no se detiene ahí. Robert B. Ray dedica el capítulo “The Bordwell Regime and the Stakes of Knowledge” en su libro *How a Film Theory Got Lost and Other Mysteries in Cultural Studies* (2001) para

¹⁴ David Bordwell, “Review: To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema By Noël Burch”, en *Wide Angle. A Film Quarterly of Theory, Criticism, and Practice*, Vol. 3, No. 4, p. 70-73.

¹⁵ David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, London, 1988, p. 21.

¹⁶ David Desser and Arthur Nolletti, *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, United States of America, 1992, p. ix-xiii

cuestionar el determinismo hegemónico con el que Bordwell tiende a hacer apuntes sobre el cine japonés y otros emergentes, señalando a Hollywood como el centro de un sistema narrativo alrededor del cual giran los demás. Bajo esta lógica, con base en la que estos planteamientos son desarrollados, se leen los intentos por integrar no solamente a Occidente a la cultura japonesa sino la amplia capacidad de asimilación y selección de esta última que le han permitido convivir con convencionalismos propios y ajenos, así como con nuevas propuestas estéticas cuestionando lecturas con cierto aire *exotizante*¹⁷ que tienden a leer cualquier manifestación proveniente de Japón como una búsqueda espiritual, así como las miradas parciales que suelen aislarlas del resto de las manifestaciones culturales.

Volviendo a Bordwell, pero con base en la complejidad de reflexionar sobre Japón desde otro universo cultural, sus planteamientos se adscriben a una discusión mucho más extensa derivada de las aproximaciones occidentales hacia el trabajo de Ozu, justo porque sus recursos estilísticos lo señalan como el cineasta más “japonés” de su época. Sin duda, las observaciones en torno a este asunto son importantes para brindar otro ángulo en ese amplio abanico de opciones en el estudio de la cinematografía japonesa.

Conviene considerar las distintas anotaciones que han enriquecido esta discusión. Por una parte, el planteamiento de Marvin Zeman gira en torno a la filosofía Zen como base de todo el arte japonés, buscando en Ozu una relación estrecha con los haikus, así como con los arreglos florales y las ceremonias de té.

Por su parte, Paul Schrader señala en *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* que Ozu contrapone la unidad Zen a la desunidad (*disunity*) del conflicto cultural y rebasa dicha oposición mediante el logro de una estasis trascendental, superando la cotidianidad y la disparidad (las pasiones, en términos del autor) con base en el uso estilístico de

¹⁷ Como la que ofrecen Marvin Zeman y Paul Schrader y que describiremos un poco más adelante.

ciertos recursos cinematográficos para conseguir que lo trascendente se incruste justo debajo de la superficie realista de lo ordinario.

Donald Richie está de acuerdo con Schrader en sus consideraciones sobre la filosofía de la resignación de Ozu en la que el concepto budista del *mono no aware* (el pathos de las cosas o la sensibilidad hacia las cosas)¹⁸ asociado a la noción de la tristeza compasiva y aceptación serena es fundamental. Para él, Ozu era experto en hacer películas dramáticas pero llevadas al nivel del arte, una combinación entre lo mundano y esa sensación de que hay algo más, algo que va más allá de lo visible y que de cierta manera definen su estilo .

El panorama hasta aquí se enfoca exclusivamente en la época de oro. Sin embargo, es necesario para entender no exclusivamente el flujo histórico de la cinematografía nipona, sino en qué sentido esto ha sido fundamental para el desarrollo de otros conceptos que nos lleven hacia una comprensión de la ruptura formal e ideológica propia de los años sesenta.

Ocupación y censura. Los primeros años del cine japonés de la posguerra

La tarde del 15 de agosto de 1945 el emperador Hirohito ofrecía un discurso radiofónico en el que anunciaba la retirada de Japón de la Segunda Guerra Mundial y la renuncia a su condición divina¹⁹, dando paso a una inminente ocupación encabezada por el general norteamericano Douglas MacArthur como consecuencia de la Declaración de Postdam, firmada por los países aliados el 26 de julio del mismo año. La transmisión de este

¹⁸ Esta capacidad de ser movido o tocado por las cosas data del *Manyōshū*, un clásico de la poesía japonesa escrito en el siglo VIII y que desde entonces ha jugado un papel importante en la literatura nipona extendiéndose a otras disciplinas, como en el caso del cine. La relevancia de esta idea radica en que desarrollamos una sensibilidad ante la impermanencia, la idea de la fugacidad. De esta manera, las cosas vuelven a nosotros y amplían nuestra fascinación por ellas. Paul Varley, *Japanese Culture*, The Maple-Vail Book Manufacturing Group, United States of America, 2000

¹⁹ Dicho estatus establece al emperador como descendiente de Amateratsu, la diosa del Sol, y por ende, al otorgarle el don de la divinidad, esta figura del adquiere una dimensión omnisciente.

mensaje se llevaba a cabo a casi una semana de los bombardeos a las ciudades de Hiroshima y Nagasaki, el 6 y 9 de agosto respectivamente, y representaba, además de una deposición, el inicio de un convulsivo proceso de desmilitarización y democratización.

Desde septiembre de 1945 hasta abril de 1952, el cine japonés fue controlado por la ocupación norteamericana cuyas políticas de regulación se concentraron en la *democratización* de sus temas, así como la promoción de los derechos civiles, igualdad de derechos y oposición al fascismo y regulación de las críticas hacia estas medidas. La creación de organismos de supervisión y administración de sanciones consistente en CIE (Civil Information and Education, por sus siglas en inglés) y el CCD (Civil Censorship Detachment) afectó considerablemente distintos sectores y disciplinas, y el cine no fue la excepción.

Algunos años antes de la guerra, Japón ocupaba el segundo lugar mundial, superado apenas por Hollywood, en la industria cinematográfica. Peldaño que se fue desplazando a partir de 1941, cuando de un promedio de 250 películas producidas al año se redujo a la mitad. Para 1945, esta cantidad se vio casi pulverizada, logrando apenas una veintena de películas²⁰.

Ciertos motivos asociados a la tradición japonesa como, por ejemplo, los samurai, desfilaron en las listas de temas regulados y la industria del cine clásico comenzó a verse notablemente afectada ante la prohibición. Los Daiei Studios, especializados en este género de películas, fueron prácticamente obligados a darle un giro a sus producciones hacia temas detectivescos y filmes sobre espías. De alguna manera, la adaptación a las políticas de producción y proyección, garantizaba en cierta medida, la supervivencia dentro de la por entonces afectada industria.

²⁰ Donald, Richie, *Japanese Cinema: An Introduction*, Oxford University Press, Hong Kong, 1990, p. 41

La ocupación fomentó producciones al estilo americano, democráticamente optimistas y llenas de romance, lo que repercutió no solamente en el plano temático, sino formal y genérico, dando lugar a nuevas narrativas e intereses estéticos y políticos sobre los que precisaremos a continuación.

Escenario para la renovación cinematográfica. La vanguardia y las nuevas olas

Una nueva generación de directores japoneses, contagiados por el movimiento cinematográfico de vanguardia propio de los años sesenta que se gestó en Francia y que tuvo resonancia internacional, puso sobre la mesa temas como el militarismo y el capitalismo que hacían convivir en la pantalla su pasado y su presente.

Mediante imágenes y sonidos se analizaba el fenómeno de la democratización de su sociedad en la posguerra. La producción fue bastante nutrida por esos años. Por ende, de los textos que abordan el tema, se puede extraer una variedad de apreciaciones que ubican al cine nipón de la posguerra en distintas posiciones respecto al cine previo a la Segunda Guerra Mundial y al movimiento mismo.

Según Stuart Galbraith, “la generación de jóvenes cineastas que emergió entre finales de la década de 1950 y principios de la década de 1960, se rebeló contra lo que percibían como un sistema de estudios cada vez más rígido”²¹, que obedecía determinadas convenciones narrativas tendientes a una definición de continuidad y causalidad²², así como a la delimitación de un *star system*.

²¹ Stuart Galbraith IV, *Cine japonés*, Taschen, Madrid, p. 69

²² Características del Modo de Representación Institucional (MRI) surgido en el cine clásico norteamericano. Noël Burch, *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 193-204

Para David Desser²³, estas películas representan una oposición activa a normas y tendencias políticas y sociales mediante rupturas estilísticas ante tales convenciones presentes en las películas japonesas previas como resultado del contacto con el cine clásico de Hollywood mucho antes del conflicto global. Por otro lado, para Patrick Alan Terry²⁴, el problema de aproximaciones como la de Galbraith y Desser radica en que tienden a marginar aquellos filmes independientes realizados a lo largo de los sesenta²⁵ puesto que no todas las películas realizadas por directores de esa generación compartían las mismas cualidades narrativas o formales.

Si hacemos una revisión general de las características de la nueva ola como fenómeno cultural, encontraremos que en Francia, país de su gestación, no se trataba de un movimiento absolutamente homogéneo. Por una parte, la resonancia mundial de Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer y Jacques Rivette daba la pauta para formar una línea del movimiento conocida como el “núcleo duro”²⁶. En 1962, año en el que este movimiento experimentaba cierta disgregación en comparación con sus primeros años, *Cahiers du Cinema* publicó en su número del mes de diciembre entrevistas a los primeros tres directores y tan sólo un par de años después a los dos últimos.

Este grupo de cinco realizadores contrastaba con el trabajo de otros directores como Alain Resnais, Agnès Varda, Claude Lelouch y Chris Marker, contemporáneos a esta

²³ David Desser, *Eros Plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*, Indiana University Press, USA, 1988, p. 1-12

²⁴ En su tesis *Space in-Between: Masumura Yasuzo, Japanese New Wave, and Mass Culture Cinema*, University of Oregon, USA, 2011 p. 30 y 31

²⁵ Según se tiene registrado sólo el 10% de las películas realizadas por año durante esa época están asociadas a la nueva ola. David Desser, *Op.Cit*, p. 9

²⁶ Como lo señala José Enrique Monterde en su balance introductorio al libro *La Nouvelle Vague* donde se reúnen las cinco entrevistas que *Cahiers du Cinema* realizó a estos directores. Paidós, España, 2004, p. 11-22

generación y a quienes se les podría considerar de alguna manera, suscritos a la periferia o miembros del Left Bank²⁷ de la Nouvelle Vague.

Esto, más allá de establecer estatutos genéricos o clasificaciones cerradas y determinantes, permite darnos una idea de la variedad de estilos que convivieron en el mismo entorno y que se adscribieron al mismo entusiasmo joven por lo nuevo, en busca de revertir los valores de la tradición, con otro tipo de requerimientos de producción y sobre todo, asumiéndose como frontera a la vez que puente, entre un antes y un después.

En un fragmento de la historia del cine en particular, estas manifestaciones representaron un fenómeno revolucionario de proporciones culturales mucho más extenso, como lo señala Philippe Mary²⁸:

Situado en un marco de doble atención, para el cine dentro del ámbito de la producción artística, por un lado, y la posición de los cineastas en el campo social, por el otro, la nueva ola puede entonces ser entendida como un conjunto de acciones y operaciones mediante el cual el campo del cine ha sido capaz de ganar autonomía genuina. La ruptura que este suceso logró no es ni ilusorio ni sobrevalorado. De hecho, ha representado un paso de un estado de la materia a otra. La estructura de ese espacio ha cambiado.

Bastaron un par de años para que comenzaran a manifestarse como luces sobre un mapa, respuestas a necesidades internas específicas de cada cinematografía así como a la Nouvelle Vague desde distintos puntos del planeta, un área fértil para la investigación

²⁷ Robert Farmer, "Marker, Resnais, Varda: Remembering the Left Bank Group", en *Senses of Cinema*, Issue 52, September, 2009.

²⁸ Philippe Mary, "Cinematic Microcosm and Cultural Cosmologies: Elements of a Sociology of the New Wave", en *Cinema Journal*, Number 4, Summer 2010, p. 159

sobre la historia del cine que aborda a la nueva ola francesa y sus relaciones con otros “cines jóvenes” que aparecieron justo en el punto de inflexión entre 1950 y 1960²⁹.

El momento en el que la Nouvelle Vague arribó a Japón ha sido abordado por Desser para describir cómo es que los directores japoneses, inspirados en el cine francés y considerando su propia tradición cinematográfica, utilizaron al cine como un instrumento y un arma en una especie de batalla cultural durante la ocupación norteamericana. Sin embargo, sus observaciones en ese sentido, se centran casi exclusivamente en el trabajo de Nagisa Oshima, dejando fuera el de directores experimentales y con otros intereses temáticos y formales como es el caso de Kuroki.

La “nueva primavera cinematográfica”, como el mismo Oshima indica³⁰ para referirse al renacimiento del cine japonés tras la guerra y el periodo de ocupación anteriormente descrito, adquiere un peso decisivo en un momento de agitación política y transformación de la sensibilidad cinematográfica ocasionada por la confluencia de tendencias estéticas y nuevas preocupaciones formales cuando durante el año de 1960 este por entonces joven asistente en los Estudios Sōchiku, filma prácticamente de manera consecutiva y sin pausa, tres películas que cambian el rumbo de la historia de la filmografía nipona: *Cruel historia de juventud* (Seishun zankokoku monogatari), *El cementerio del Sol* (Taiyō no hakaba) y *Noche y niebla en Japón* (Nihon no yoru to kiri). Desde ese momento, su prolífera carrera como activista político, realizador y crítico resuena al interior y exterior de Japón.

²⁹ Michel Marie hace una revisión de la nueva ola francesa como una tendencia artística y señala que en el momento de su aparición se desató una reacción en cadena, sobretodo en escuelas estatales de cine de Europa del este, propagándose hacia el sur de América y algunos puntos de Asia. En *The French New Wave: An Artistic School*, Blackwell, United States of America, 2003, p. 134

³⁰ Juan Miguel Company, et. al., *Historia general del cine. Nuevos cines (Años 60)*, Vol. XI, Cátedra, Madrid, 1995. p. 279

La nueva ola japonesa se dio a conocer en Occidente a través de festivales de cine en Europa, donde se mostraron los primeros trabajos de Oshima³¹ poco tiempo después del estreno de *Sin aliento* de Godard (*À bout de souffle*, 1960) y *Los 400 golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959) de Truffaut. De manera sucesiva, debutaron Yoshishige Yoshida y Masahiro Shinoda con los filmes *Doble suicidio* (*Shinjû: Ten no amijima*, 1969) y *Eros y masacre* (*Erosu purasu gyakusatsu*, 1969) respectivamente; siendo los tres, los rostros de la denominada Shochiku-Nouvelle Vague, por el apoyo que les brindó el estudio Shochiku³². Así, a diferencia de las condiciones de producción de la Nouvelle Vague, en la Nuberu Bagu sí había una relación con el sistema de estudios. De hecho, es posible identificar dos vertientes del mismo grupo de cineastas: uno relacionado con los estudios Shöchiku y otro apoyado por la ATG³³.

Las películas japonesas de esta época no son sólo manifiestos políticos o récords históricos como se les observa en antologías generales y algunos textos sobre la historia del cine japonés, como el caso del mismo Stuart Galbraith IV. Tampoco se trata propiamente de tratados estéticos que resultan pertinentes para la teoría y crítica cinematográfica. Como los filmes franceses de la misma década, los japoneses conllevan un vínculo con su contexto político y cultural así como con la historia del cine desde el que surgen y contra el que se rebelan.

Con una amplia voluntad de experimentación formal y exploración narrativa, el espíritu de la vanguardia japonesa parece establecer una conexión directa con el de sus

³¹ Para la mayoría de los textos occidentales sobre la historia del cine japonés, Oshima representa el ombligo de la nueva ola, de hecho, su primera película marca el inicio de la Nuberu Bagu, traducción al japonés del francés Nouvelle Vague. Patrick Alan Terry, *Op. Cit.*, 27

³² Un estudio de producción cinematográfica y teatral especializado en *kabuki* (un tipo de teatro tradicional japonés que surge a finales del siglo XVI) cuyas operaciones datan de 1936.

³³ Juan Miguel Company, *OpCit*, .p. 279-300.

contemporáneos franceses. No obstante, la crítica social y la radicalización política de la Nuberu Bagu nos llevan a experimentar una corporalidad fílmica incomparable.

Sato Tadao desarrolló un conjunto de ensayos que posteriormente se publicarían bajo el nombre *Currents in Japanese Cinema*³⁴, una de las primeras antologías traducidas al inglés donde se muestra el cine japonés a Occidente. Su trabajo presenta una reflexión sobre naturaleza del término Nuberu Bagu, como una clara derivación del francés. En ese sentido, Patrick Alan Terry explica que en “una rápida revisión de artículos en revistas prominentes como *Kinema Junpo* y *Hyron Eiga* se indica claramente la fascinación de la nueva ola por lo francés y *Sin aliento* de Godard en el año 1959, así como la idea de que Japón pudiese tener su propia nueva ola durante la década de 1960”³⁵.

Esa admiración por el cine de la nueva ola francesa que la nueva generación de cineastas japoneses mostró por aquellos años rindió frutos en sus propias películas y en la forma de trabajar tanto de manera individual como colectiva. Como ocurrió en los albores de la vanguardia francesa, los jóvenes realizadores y críticos nipones lanzaron publicaciones y promovieron un circuito de proyecciones y discusiones, adoptando en sus películas estilos lo suficientemente personales y despreocupados que subvirtieron a su manera, las convenciones formales tradicionales que les permitieron desembarazarse en cierta medida del rigor del modelo de estudio clásico.

Japón, como en el caso de Francia y Estados Unidos, experimentó una fuerte agitación social y política durante de la década de 1960. Las manifestaciones en torno a la renovación del AMPO³⁶ fungieron como fuente de inspiración para Oshima, Shinoda y

³⁴ Kodansha, Tokyo, 1983

³⁵ Patrick Alan Terry, *Op.Cit*, p. 40

³⁶ Tratado de Cooperación y Seguridad Mutua entre Estados Unidos y Japón firmado en enero de 1960 en el que se estableció que para contribuir a la seguridad de Japón y la paz internacional en el oriente, las fuerzas armadas de Estados Unidos podrían utilizar áreas y recursos situados en Japón. David Desser, *Op.Cit.*, p.46

Yoshida al interior de los estudios Shochiku y al combinarse con el interés por temas tabú como la sexualidad y la rebeldía, derivó en películas que ponían en entredicho los nexos entre el universo de los jóvenes y el de los adultos.

A este tipo de películas se les denomina *taiyozoku*, todo un género cinematográfico que plantea de fondo un abismo entre la seriedad del mundo adulto y el conflictivo universo adolescente³⁷. El furor por las películas *taiyozoku* que los estudios veían en parte, como una inversión barata que prometía grandes beneficios fue efímero gracias a la presión para diluir su mensaje político y de denuncia, aunado al uso constante de imágenes explícitas³⁸. Sin embargo, esto dio pie a nuevas consideraciones hacia el mercado, ya que los jóvenes se estaban convirtiendo en un nuevo público.

El creciente interés por hacer cine para atraer a los jóvenes desató un fenómeno en el sistema de producción cinematográfica: los estudios comenzaron a encargarse este tipo de filmes a directores y guionistas noveles que muy probablemente, en otras condiciones hubiesen tenido que esperar de cinco a diez años para crear su primer largometraje.

La *Nuberu Bagu* puede ser vista como una radicalización de las formas y los temas de la generación anterior de cineastas. Asimismo, se enfrenta a cierta dificultad de parte de los occidentales para comprender la política radical oriental con base en el modo en que los valores japoneses tradicionales tienen lugar en su cine, ya sea mediante una recuperación o una confrontación.

³⁷ El guionista Shintarô Ishihara es considerado el pionero de este género en 1956, cuando salió a la luz su novela *La estación del sol*.

³⁸ Ôshima Masumura y Kôji Wakamatsu llevaron al límite la producción de este tipo de películas, explorando las relaciones sexuales a un nivel que el propio Galbraith IV Stuart ha denominado como porno blando.

Burch resuelve esta problemática³⁹ al discutir las películas de Oshima principalmente, en términos formales. A este juicio se suma la necesidad de comprender y traducir los filmes en función de la política japonesa de la época, así como la de reconocer los nexos entre esta historia del cine y su lugar dentro de la evolución cultural japonesa.

Por su parte, el estudio reciente de Isolde Standish⁴⁰ apunta hacia una conjunción de aspectos que ha contribuido en la configuración del desarrollo del cine japonés. Para esta investigadora, la unión de fuerzas tradicionales, tendencias socio-políticas e innovación tecnológica han sido moldeadas para producir una *tradición* cinematográfica producto de una serie de adaptaciones y transformaciones entre las que es posible reconocer un empleo de recursos audiovisuales en respuesta a una nueva sensibilidad a la que por supuesto, Kuroki aportó desde otro flanco de la vanguardia.

Memoria en movimiento. El retrato de un *troublemaker*

“Sólo porque algo no existe no significa que no puede llegar a existir”

Toshio Matsumoto

Dentro de esta serie de transformaciones estilísticas del cine japonés, los avances tecnológicos contribuyeron de manera determinante en la formación de nuevos objetos de ocio y entretenimiento, introduciendo asimismo, una manera diferente de concebir y percibir el tiempo y el espacio, ya fuera de manera violenta o disruptiva.

Tras la Segunda Guerra Mundial, el florecimiento de esta nueva sensibilidad se originó a la par de otros desafíos cinematográficos. El empleo del plano secuencia constituye por

³⁹ Debido a que como lo desarrolla en *To the Distant Observer Observer. Form and Meaning in Japanese Cinema, Op.Cit.*, culturalmente estamos distantes al sentido original de las películas japonesas.

⁴⁰ *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*, The Continuum International Publishing Group Inc, New York, 2005

ejemplo, tanto un fenómeno estético como un instrumento ideológico⁴¹ que sin duda, difiere del estilo compositivo en películas previas a este momento histórico, pero cuya función, ya sea persuasiva o contemplativa, aunque muy integrada al primer cine de la posguerra, es formalmente cuestionada por Kuroki.

La presentación de un plano con una duración mayor o menor a la promedio responde a nuevas necesidades narrativas en una búsqueda por capturar un sentido distinto de los hechos y ofrecer una experiencia cinematográfica diferente del tiempo, promoviendo la contemplación como un mecanismo introspectivo y autorreflexivo, pero también muy evocativo. Al respecto, Kuroki tiene una propuesta formal muy distinta.

Los cambios en el ejercicio periodístico, sumados a las transformaciones en los medios de comunicación masivos derivados del nuevo contexto político y social así como al desarrollo tecnológico, dieron pie a otro tipo de acercamientos teóricos y prácticos al cine. Como en el caso del plano secuencia, durante los años cincuenta y sesenta, surgió también una tendencia que dio lugar a una generación de documentalistas de vanguardia interesada de manera paradójica en emular y a la vez, diferenciarse del ejercicio periodístico. Kuroki, si bien no formó parte de unos o de otros, hace uso de herramientas diversas y novedosas que hacen latente su conciencia ante estos cambios en la sensibilidad para explorar y cuestionar la manera de evocar, interrumpiendo abruptamente la sucesión y continuidad audiovisual y presentando documentos y testimonios.

⁴¹ Hsin-Ning Chang hace un planteamiento en *Viewing the Long Take in Post-World War II Films: A Cognitive Approach*, College of Fine Arts of Ohio University, United States of America, 2008; acerca de las películas de Tarkovsky, Antonioni y Jancsó durante la década de los cincuenta y el modo de empleo de los planos secuencia que contrastaba con el por entonces dominante estilo de edición como una respuesta a la agitación social y política del momento y ante las demandas de los nuevos espectadores, cada vez más alejados de la dramatización artificiosa del cine clásico y más exigentes en otras propuestas narrativas.

En efecto, la posguerra facilitó el surgimiento de otro tipo de aproximaciones a las transformaciones sociales propias de la época facilitando otros discursos sobre y dentro del cine.

La manera en la que se concibió la temporalidad en el cine narrativo de este mismo periodo, como hemos señalado, sufrió una serie de cambios. Uno de los trabajos de Catherine Russell⁴² aborda el resultado de este proceso convulsivo en la sociedad japonesa posterior a la Segunda Guerra Mundial, reflejo de que la nueva generación de cineastas adoptó un punto de vista crítico que influyó de manera determinante en su quehacer fílmico de tal modo que surgieron formas distintas de temporalidad narrativa, en contraste con aquellas claramente delimitadas y cerradas que caracterizaban al cine producido dentro del sistema industrializado de la época de oro.

Esta tendencia dio lugar al desarrollo de recursos formales fuertemente abrazados a aspectos ideológicos en una propuesta distinta del tiempo cinematográfico, pero de igual forma, el de la década en cuestión. En el ámbito de tales exploraciones narrativas, Kazuo Kuroki, inspirado por *Sin aliento* (À bout de souffle, Jean-Luc Godard, 1960) e *Hiroshima, mi amor* (Hiroshima mon amour, Alain Resnais, 1959), propone una exploración de la memoria muy peculiar en la que la evocación se aleja de la idealización colectiva y se confronta con el olvido en una estrategia discursiva llena de rupturas y discontinuidades.

En *El silencio no tiene alas*, Kuroki hace gala de su experiencia documentalista en el ámbito publicitario y a la vez, de su gran interés por la ficción. Durante la primera parte de su formación, desarrollada principalmente con el apoyo de Keiji Yoshino, uno de los máximos exponentes del documental japonés y con quien desarrolló dentro de este género, diversos proyectos de corta duración para patrocinadores, está basada en una gramática cinematográfica ortodoxa que alejaba sus primeras películas de pretensiones

⁴² Catherine Russell, *Narrative Mortality. Death, Closure, and New Wave Cinemas*. University of Minnesota Press, United States of America, 1995, p. 12

vanguardistas y facilitaba su comprensión y legibilidad⁴³. Con este filme, da por inaugurado su acceso al mundo de la Nuberu Bagu, abandonando Iwanami Productions para comenzar a preparar sus propias películas.

Se hizo una adaptación para largometraje del guión que originalmente había sido pensado para cortometraje: *La mariposa solitaria*. Esto fue encargado por el productor Yasuo Matsukawa y finalmente derivó en *El silencio no tiene alas*, donde hizo patente su admiración por Alain Resnais y Jean-Luc Godard.

En esta película que data de 1966, Kuroki centra su atención en una especie rara de mariposa que adquiere forma humana a través de la interpretación de Mariko Kaga, un elemento visual que hila distintos relatos en torno a la transformación democrática de la posguerra que sufrió Japón.

Testimonios, imágenes de stock y secuencias filmadas se mezclan poéticamente a manera de semblanza yendo y viniendo una y otra vez a nivel visual y sonoro hacia el pasado de los acontecimientos, trayéndolos al presente del relato, dando la impresión de una experiencia vívidamente traumática y rebasando los límites mismos de la historia narrada. Esta fuerte oposición a la continuidad narrativa con la que los nuevos cines se alejan de la forma del filme dictada por *lo que se cuenta* propone un cambio de tono y estilo que refleja un pensamiento cinematográfico mucho más cercano a *cómo se cuenta*⁴⁴.

En el caso concreto de la Nuberu Bagu, ese aprecio por el relato responde a la disposición de las partes de acuerdo a una idea de la confrontación que confecciona una experiencia cinematográfica en la que al incorporarse la subjetividad, presenta no uno,

⁴³ Yasui Yoshio, *OpCit*

⁴⁴ Esta mutación tiene su origen en el neorrealismo italiano y encuentra una de sus expresiones más claras en la Nouvelle Vague francesa, así como en los nuevos cines posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Hablaremos de esto más adelante.

sino distintos modelos de aproximación y cuestionamiento. Kuroki, en ese sentido, brinda una experiencia sobre la memoria que profundiza más en la culpa y el olvido compartidos que en la conmemoración colectiva.

CAPÍTULO 2 EXPERIENCIAS ESPACIO-TEMPORALES. LA DIMENSIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA MEMORIA

Dijo Eisenstein que el cine es en esencia, montaje, aludiendo a la combinación o fusión de elementos por colisión de la que surge un dinamismo dialéctico y en el que interactúan tesis y antítesis mediante una síntesis⁴⁵. Sin duda, de manera aislada, ésta es una percepción muy diferente a la que encontramos en Kuroki, pues sus operaciones de montaje van más allá de la contraposición de elementos, pero nos es útil como punto de partida al contrastarla con las posibilidades y exploraciones que propuso la generación de cineastas de la posguerra ya que hace bullir una serie de transformaciones en las preocupaciones cinematográficas.

Contra la deificación de Eisenstein como un paradigma indiscutible del cine revolucionario, Jean-Luc Godard declararía más tarde que “si la dirección es una mirada, el montaje es un latido del corazón”⁴⁶ en tanto que “el montaje es lo que hace que el cine sea único y diferente comparado con la pintura y la novela. El cine, como originalmente fue concebido, va a desaparecer muy rápido, en algún momento de la vida, y algo más lo reemplazará. Pero lo que lo hace original y lo que nunca habrá de existir, como una planta que nunca ha dejado la tierra, es el montaje”⁴⁷.

El planteamiento de Godard sitúa al cine dentro de un panorama histórico en el que se le ve como cinematógrafo⁴⁸, gracias a los distintos procesos involucrados en el montaje y al mismo tiempo, habla de él asociándolo a una dimensión política y a una noción de mutabilidad constante de acuerdo a las necesidades del día a día, lo que nos revela

⁴⁵ Sergei Eisenstein, *Film Form. Essays in Film Theory and the Film Sense*, p. 28.

⁴⁶ Jean-Luc Godard, *Godard on Godard. Critical Writings*, The Viking Press, New York, p. 39

⁴⁷ Lectura de Godard en la French National Film School (FEMIS) en 1989. Michael Witt, “Montage, My Beautiful Care, or Histoires of the Cinematograph”, en M. Temple and J.S. Williams, *The Cinema Alone: Essays on the Work of Jean-Luc Godard, 1985-2000*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2000, p. 35

⁴⁸ El término es empleado por Godard como un vehículo de dos significados distintos. Alude al uso que hacen de él Bresson y Cocteau como un gesto desafiante ante la homogeneidad en las formas y códigos del cine clásico de Hollywood, tan admirado por el por entonces joven cineasta de la Nouvelle Vague. También alude al intento neo científico de los hermanos Lumière. *Ibid.*

también ciertas cualidades estéticas que encuentran su lugar en la nueva sensibilidad surgida después del acontecimiento bélico.

Godard toma de Dziga Vertov, por un lado, los alcances científicos de la cámara en la penetración de la realidad planteando al cine como un laboratorio de investigación dedicado a la experimentación audiovisual⁴⁹, desconfiando de cualquier parecido con la narrativa literaria para apartarse de ciertas convenciones en la escritura de guiones del cine clásico. Asimismo, le brinda especial atención a la noción vertoviana del intervalo que plantea al corte como base del montaje. Los intervalos (o movimientos entre planos) son llenados por una operación perceptiva de identificación y correlación que conecta acción con reacción. Esta idea es de completa importancia pues destaca que en ese *movimiento* entre imágenes, en ese recorrer el universo y palpar a la medida de los intervalos, como señalaría Deleuze, el aparato cinematográfico se muestra inseparable de una enunciación esencialmente cinematográfica⁵⁰.

Por otra parte, sin desechar del todo las relaciones y tensiones internas en el cine como montaje de las que hablaba Eisentein, Godard recupera el sentido dual del vínculo sujeto-mundo atrapado en la imagen. Tenemos aquí, planteamientos de suma relevancia no sólo para la postura ante el cine de este director francés, sino para la generación de cineastas asociados a las nuevas olas que por supuesto, Kuroki, como veremos más adelante, pondría en práctica.

Sería imposible definir cómo ha sido una experiencia cinematográfica si solamente hemos visto una secuencia o un fotograma aislado. La selección y organización de elementos con base en la yuxtaposición, ordenación (ya sea por contigüidad o sucesión) o fijación

⁴⁹ Dziga Vertov, "Principio del Cine-Ojo", en *Artículos, proyectos y diarios de trabajo*, Ediciones de la flor, Buenos Aires, 1974, p. 83-97

⁵⁰ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona, 1984, p. 65

(duración)⁵¹ son operaciones propias del montaje y al respecto podemos decir que es gracias a éste como el hecho fílmico adquiere corporeidad. Tal característica no es inmutable ni inamovible, pues a lo largo de la historia del cine, ha respondido a distintos fenómenos y factores estéticos, políticos y culturales, como en el caso que abordamos.

El propósito de los siguientes párrafos consiste en identificar los mecanismos específicos de organización del material fílmico que contribuyen en el desarrollo narrativo de *El silencio no tiene alas* y que sin duda, son primordiales en la lectura y experiencia del espectador.

La postura de Godard es imprescindible en distintas dimensiones, pero sobre todo, nos resulta pertinente como punto de partida en esta reflexión por su capacidad de conectar el pensamiento cinematográfico con la práctica cinematográfica. Es decir, como teórico y crítico, pero también como creador dentro de un contexto cultural que pone de relieve ciertas transformaciones en la manera de hacer y ver cine y se suscitan en el mismo momento en el que surge el filme de Kuroki.

Me apoyaré en el estudio deleuziano sobre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, así como en la noción de cronofobia de Pamela Lee y las exploraciones cinematográficas de Isolde Standish, para explicar cómo es que se le dio forma a esa nueva sensibilidad cinematográfica particular de los años sesenta y por supuesto, de qué manera se manifestó en el planteamiento cinematográfico de Kuroki en torno a la memoria, para cuya definición recurriré a Paul Ricoeur y la pondré en comunicación específicamente con el concepto de muerte vinculado al olvido propuesto por Walter Benjamin.

Durante mi análisis, estableceré conexiones con otros cineastas japoneses, así como de otras nacionalidades, contemporáneos a su generación y algunos otros fuera de la época

⁵¹ Jacques Aumont, Alain Bergala, et.al, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*, Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 61

que comprende este estudio. Esto nos permitirá dimensionar la propuesta cinematográfica de *El silencio no tiene alas* con sus particularidades, pero dentro de ese intercambio cultural que en la década de los sesenta fue de muy significativo.

Considero esenciales los planteamientos anteriores para desmenuzar el modo mediante el cual Kuroki articula de manera interna imágenes y sonidos para abrirnos las puertas a una experiencia de la memoria suscrita a una sensibilidad de la vanguardia japonesa fuertemente conectada a una convulsión socio política compleja.

Exploraciones del tiempo y el espacio. *El silencio no tiene alas* y la nueva sensibilidad cinematográfica.

Los sesenta no sólo comprenden el tiempo de una manera, nos acercan a una percepción de él muy particular. Pamela Lee denomina a este fenómeno *cronofobia* y lo explica como un empeño por luchar contra el tiempo mediante movimientos y tendencias artísticas, así como a través de medios y géneros.

Artistas y críticos unieron sus voluntades para *dominar* el tiempo, congelar su aceleración o darle forma mediante un cambio de condiciones. Se trata de un momento histórico clave en el que, según esta investigadora, el panorama social y tecnológico era incierto:

Este no es el momento inscrito por la cara del reloj. Sabemos que en la década de 1960 el tiempo adquiere una urgencia terrible dentro de la cultura popular. "El tiempo ha llegado hoy", "los tiempos están cambiando": es el refrán estándar del momento, sonando una y otra vez como un jingle de televisión. Sin duda, la revolución es un tropo inevitable en el registro histórico de los años sesenta, un cliché incluso, y sin embargo tratamos de que en retrospectiva, la revolución, como una falla, una idea romántica sin esperanza o marginalmente exitosa, la visión de un tiempo radicalmente cambiante permanece con nosotros. La revolución, sin embargo, no sólo sugiere una confrontación con la autoridad, sino un modo peculiar de la temporalidad.⁵²

⁵² Pamela Lee, *Chronophobia On Time in the Art of the 1960s*, MIT Press, USA, 2006, p. 7 y 8.

Se concibe aquí el tiempo como figura de la incertidumbre en la mecánica de cambios históricos y una experiencia de la duración que puede ser leída a través de las distintas manifestaciones artísticas del momento.

En su libro *La imagen-movimiento*⁵³, Deleuze también detecta una modificación en las preocupaciones en torno a la sensibilidad por esos años. Pero no la hace exclusiva de esa década ni del factor tiempo. Este filósofo francés se remonta al neorrealismo italiano para localizar un conjunto de cuestionamientos estéticos que responden al contexto inmediato de la posguerra donde es el espacio demolido, destruido o en reconstrucción, lo que refleja un entorno derrotado, desprovisto de ilusiones que sólo podía ser captado por otro tipo de relato “capaz de comprender lo elíptico y lo inorganizado, como si el cine tuviera que volver a partir de cero, poniendo en tela de juicio todas las conquistas de la tradición norteamericana. Así, pues, los italianos habían dispuesto de una conciencia intuitiva de la nueva imagen en ciernes”⁵⁴.

Tales motivos fueron determinantes para polinizar la ruptura de aquella imagen cinematográfica tradicional, derivada del modo de representación clásico al que nos referimos al inicio del texto. Si bien para Deleuze, Francia, con relación a Italia, rompe tarde con su tradición cinematográfica, es la Nouvelle Vague la que concreta el cambio y se encarga de amplificarlo.

Como hemos mencionado, las condiciones políticas y sociales que dieron lugar a la Nueva Ola, aunque muy concretas, no fueron motivo para apartarla de las nuevas olas en otros países. Esto, en efecto, implicó también ese giro en los intereses cinematográficos, y en la manera que señalaba Godard, esto está determinado por la relación de los sujetos con su propio entorno.

⁵³ Gilles Deleuze, *Op Cit*, 320 pp

⁵⁴ *Ibid*, p. 294

En una entrevista con Yoshishige Yoshida, Nagisa Oshima, uno de los directores más prominentes de la nueva ola japonesa, señaló que para su generación filmar una película representaba luchar.⁵⁵ Aunque esta declaración está alejada de la propuesta conceptual de Lee, justo porque ella cuestiona la idea romántica de las revoluciones, Oshima observa a sus contemporáneos fílmicos como arquitectos intentando construir una nueva sensibilidad en la pantalla y en la audiencia. Recordemos que este director fue el más radical en su posición política, sin embargo, no podemos hacer más que confirmar que el contexto en el que surge *El silencio no tiene alas* es el de la posguerra y que Kuroki, a su manera, nos lo hace ver uniéndose a este espíritu.

El resultado es una película que propone una temporalidad asincrónica entrelazada a un espacio fragmentado como una exploración que perturba no sólo la duración y la continuidad, sino que altera la manera de establecer relaciones entre el pasado y el presente de la narración. Una manera de aludir a la memoria volcada a esa sensibilidad tras la guerra a la que tanto hemos mencionado:

En la guerra, el individuo ha sido obligado a suprimir sus deseos privados a favor del esfuerzo colectivo. Las Fuerzas Especiales de Ataque se formaron durante los últimos y desesperados meses de la guerra y eran conocidos comúnmente como las fuerzas *kamikaze*, donde la última expresión icónica de su fusión del deber público y privado se dio a través del sacrificio. Su imagen fue reinscrita en los discursos populares de la posguerra en los 1950s como emblema de una conciencia en armonía con los imperativos de la reconstrucción. ⁵⁶

En el periodo inmediato a la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial, se suscitó una serie de preocupaciones en torno a la identidad, reflexión e institucionalización de las memorias particulares como historias oficiales. Así, los intereses estéticos de la generación de artistas jóvenes, para nada al margen de lo que ocurría en su país,

⁵⁵ Isolde Standish, *Ibid*, p. 15

⁵⁶ *Ibid*, p.16

incluyeron estos temas recurrentemente en los discursos políticos contenidos en sus distintas manifestaciones y propuestas.

Durante los sesenta, en el cine japonés se “contaban historias cuyos puntos de enunciación fuesen siempre de algún modo y en cierto grado, evidenciados”⁵⁷, dejándolos al alcance como experiencias directas de la memoria y el trauma, pero sin una continuidad temporal. Ese deleite de los sentidos es el diferencial de la vanguardia nipona en su oferta de eventos y sucesos derivados de la Segunda Guerra Mundial con relación al cine comercial, el cual se fundamentaba en la victimización y era construido de manera convencional con el único propósito de brindar instrucciones evocativas de experiencias dolorosas compartidas.

Kuroki, como gran admirador de *Hiroshima mi amor* y experto en el manejo de archivos y testimonios gracias a su trayectoria documental dentro de la publicidad, brinda un *statement* sobre el tiempo que por supuesto, se encuentra impreso en el espacio y en cada articulación audiovisual.

El espectador se enfrenta, de entrada, a una paradoja. Una tarde en la isla de Hokkaido, al norte de Japón, un niño atrapa una mariposa Gran Mormón (*Papilio Memnon*) especie tropical muy rara que únicamente vive en Nagasaki, al sur del país. La incredulidad ante este acontecimiento inaudito se apodera de un par de profesores de biología, quienes lo acusan de haberla comprado y querer engañarlos. En seguida, la larva de dicha mariposa inicia ese mismo recorrido improbable de sur a norte. A su paso, la oruga se encontrará con distintos sucesos y personajes que entretejidos le dan forma a una especie de *road movie* sobre la memoria en la que dicho animal en estado de desarrollo, al arrastrarse, no sólo atraviesa por sus fases como insecto en metamorfosis, sino que se desplaza por algunos de los lugares más significativos para el Japón moderno que por lo menos hasta

⁵⁷ *Ibid.*, p. 32

la primera mitad del siglo XX habían evolucionado de forma interrumpida, incompleta. Hagi, por ejemplo, ciudad capital del Dominio Chōshū, con un gran número de samuráis con relación a su extensión territorial⁵⁸, fue relevante para la Restauración Meiji en 1868, momento crucial pero efervescente para la industrialización de Japón; Hiroshima, un lugar penetrado por el dolor después de la bomba atómica y un Tokio corrupto con callejones sin salida, aparentemente funcionando bajo la Ley Marcial⁵⁹.

El silencio no tiene alas representa una posibilidad de acudir a diversas experiencias de la espacio-temporalidad, resultado de operaciones narrativas adscritas a los discursos que las definen como prácticas artísticas dentro de un contexto específico⁶⁰ ya que son éstas las que de alguna manera nos internan cual buzos en un mar con diversas honduras a explorar. Deleuze describe un par de imágenes sobre cómo a través del montaje se nos revelan aquellas estrategias:

El Tiempo alzando su linterna mágica sobre los cuerpos y haciendo coexistir los planos en profundidad. Este ascenso, esta emancipación del tiempo es lo que asegura el reino del *raccord* imposible y del movimiento aberrante.⁶¹

La película transita entre un inesperado juego de tonos narrativos y géneros. Personajes aparecen y desaparecen como espectros. El punto de vista transita para mostrarnos distintas subjetividades, incluida la de la mariposa gracias al uso de grúas y helicópteros cuyos emplazamientos nos recuerdan un poco ese intento por experimentar mediante la liberación la cámara que encontramos en *Napoleón* de Abel Gance⁶². Aunque mucho más contenido y controlado que el director francés, Kuroki establece una dinámica de relaciones con los objetos a partir de la diversidad de puntos desde los que se les mira,

⁵⁸ Albert M. Craig, *Chōshū in the Meiji Restoration*, Lexington Books, United States of America, 2000, p. 13

⁵⁹ Michael Raine, *OpCit*

⁶⁰ Jacques Rancière, *Mute Speech*, Columbia University Press, USA, 2011, p. 39

⁶¹ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1985, p. 62

⁶² Abel Gance, *Napoleón*, 1924.

mostrando el juego de estrategias formales que hacen del relato audiovisual un universo mucho más complejo que lleva a la historia a otros niveles, muy por encima de la mera anécdota.

Michael Raine pone sobre la mesa la poca justicia que le hace el intentar hacer una sinopsis de este trabajo de Kuroki, porque su riqueza es infrecuente⁶³ y aunque hasta ahora, la filmografía de este realizador no ha sido abordada con el mismo empeño que el de otros cineastas de la nueva ola japonesa, no le resta en absoluto mérito ni reconocimiento. Esta película va revelando operaciones formales asociadas a un fuerte activismo político que en conjunto, marcaron el rumbo de las artes durante la segunda mitad de 1960, pero también a una estrategia audiovisual clave en la configuración de un tipo de narrativa de la memoria que vale la pena revisar.

Partamos del plano general casi al inicio de la película en el que vemos al fondo de una calle, una procesión pasando. Se trata de la ciudad de Hagi. Escuchamos el sonido de un platillo y algunas voces murmurando, a manera de rezo. Un corte nos conduce a la imagen de una chica (interpretada por Mariko Kaga), quien está sentada en las escalinatas de una casa jugando con la oruga entre sus dedos; otro corte nos lleva a un desplazamiento cuyo campo visual ha sido llenado por una pared descarapelada que vamos recorriendo poco a poco y en la que observamos a un joven recargado. Sin cortes, la trayectoria de la cámara sigue, de forma acompañada, dejando esta figura atrás y explorando la textura de dicha superficie. Al cabo de algunos segundos, un corte más nos lleva al interior de una casa típica japonesa. Una mujer se desviste detrás de un biombo. De nuevo un corte nos lleva a la chica del principio, quien para entonces ha colocado la oruga sobre la rama de un árbol y se ha quedado inmóvil por algunos segundos.

⁶³ Michael Raine, *Ibid*

Volvemos de forma abrupta al interior de la casa, mediante un paneo impreciso. La mujer que anteriormente se desnudaba está ahora acompañada del joven que vimos recargado en la pared. Se han reunido para consumir un encuentro romántico. Kuroki nos presenta de manera intercalada un conjunto de desplazamientos y tomas al exterior. Al volver observamos en planos más cerrados cada vez a los dos amantes (que nos permiten percibir el sudor que les escurre por los rostros y la suavidad de sus pieles), interrumpidos nuevamente por imágenes intercaladas, pero ahora de distintos elementos del traje de un samurai, tomas de la oruga arrastrándose sobre un baúl y otros desplazamientos de la cámara al exterior de la casa. **[Imágenes 1-13]**

Se nos sitúa finalmente delante de ellos, se les observa conversar y conforme sube el tono de lo que otrora parecía una charla casual, va adquiriendo un matiz de discusión en torno a su amorío, la cámara hace un recorrido a su alrededor, acercándose por momentos y retrocediendo en otros. Ella se siente un poco sofocada y la cámara sigue brindándonos una sensación vertiginosa en ese mismo sentido, acompañada por el sonido taladrante de un insecto. En una brevísima pausa, ella le pide que se vaya de manera violenta y un corte abrupto nos lleva a la pared vieja del inicio de esta escena, donde vemos cómo el personaje masculino camina hacia atrás como si con el gesto de desdén de la mujer, lo hubiese expulsado. En esta ocasión, lo vemos usando un saco que anteriormente no traía puesto. **[Imágenes 14 y 15]** Volvemos a ella mediante otro corte, la vemos sentada sobre un tapete o tatami, sola y rodeada de oscuridad. Corte a: desplazamiento de derecha a izquierda del piso de una casa, un movimiento de la cámara hacia arriba nos permite ver a una mujer de espaldas vestida con un traje típico japonés, sentada en una puerta mientras hace vasijas, nos detenemos un momento y por último, el siguiente corte nos conduce al mismo muro derruido, por medio de un nuevo desplazamiento (esta vez de izquierda a derecha, en oposición al trayecto de la cámara

sobre el piso) que desemboca en la calle. Estamos de nuevo ante la chica de la oruga, quien camina hacia la cámara vestida de blanco **[Imágenes 16-21]**.

Este momento ha sido articulado con base en cortes directos (en los que no hay fundidos ni encadenamiento de imágenes), desplazamientos e intercortes, cada uno, con una duración distinta y que en principio, nos brindan una profunda sensación de discontinuidad puesto que aunque ante cada corte se nos presentan los mismos espacios una y otra vez de manera intercalada, los movimientos de cámara, en ocasiones opuestos a los anteriores inmediatos, no nos brindan la sensación de seguir.

Detectamos aquí, que los cortes directos tampoco nos llevan a una continuidad rigurosa en el vestuario, ni en las acciones. Deleuze se refiere a esto señalando que “lo que se ha roto es la línea o la fibra de universo que prolongaba unos acontecimientos en otros o aseguraba la concordancia de las porciones de espacio”⁶⁴. Esta no concordancia entre imágenes definitivamente no nos remite a una situación sintética como sugería Eisenstein, sino a otra más bien dispersa en la que se le da peso a los intervalos, como planteaba Vertov. Y más allá de evidenciar una no relación sutil entre planos, tomas, direcciones, acciones, etc, estos falsos *raccords*⁶⁵ ponen de relieve otro tipo de signos que cuestionan las herramientas formales del cine clásico y se rebelan haciendo patente esa relación sujeto-mundo señalada anteriormente a través de una articulación espacio-temporal en el sentido *cronofóbico* propuesto por Lee, contra el ideal narrativo imperante. En términos deleuzianos, en el falso *raccord*, “la acción falsa pasa a ser el signo de un nuevo realismo, por oposición a la verdadera del antiguo”⁶⁶.

⁶⁴ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, OpCit, p. 288

⁶⁵ El *raccord* supone un mantenimiento de la continuidad entre planos. Por oposición, el falso *raccord* ofrece una aparente continuidad.

⁶⁶ Gilles Deleuze, *Ibid*, p. 297

A pesar de no destacar a detalle el folclor de su país, Kuroki hace convivir imágenes de sus tradiciones con las del Japón moderno, cuestionando esa mirada romántica con la que los japoneses recuerdan sus prácticas culturales y las contrapone a otras experiencias donde siguen teniendo lugar, pero han cobrado otra importancia. Esto, por ejemplo, no ocurre de la misma manera en Oshima, quien procuró diluir esa confluencia, como una manera de confrontar desde una posición política completamente radical y explícita⁶⁷.

La dimensión sonora de esta secuencia está determinada por el zumbido constante de un insecto. Se trata de un sonido que se escucha en los primeros momentos de la película cuando se nos presenta la especie de la mariposa que arriba a Hokkaido y cuya larva llega a Nagasaki, donde habitan estos amantes de los que hablamos hace un momento. Desde entonces, este sonido manipulado se encuentra fuera de la diégesis y acompaña repetidamente a los personajes irrumpiendo en el espacio como un objeto sonoro similar a un sampleo⁶⁸. Al conjugarse con los sonidos propios de las locaciones y situaciones de la narración, así como el ritmo de las imágenes provistas por los distintos desplazamientos de cámara y encuadres, adquiere especial relevancia en la experiencia cinematográfica.

Nos encontramos, por momentos, con una relativa continuidad visual acompañada de una asincronía⁶⁹ sonora que se invierte de vez en vez y que pone en contrapunto la percepción del tiempo.

⁶⁷ De hecho, Oshima lo declara abiertamente: "Intenté eliminar completamente todas las escenas con personajes sentados y platicando en tatamis". Oshima Nagisa, *Cinema, Censorship, and the State*, The MIT Press, London, 1992, p. 3

⁶⁸ Este anglicismo se refiere a una parte o muestra de una totalidad de sonidos obtenido mediante la grabación de un objeto sonoro que se reproduce en un nuevo espacio sonoro. Jarret Julián Woodside, *El impacto del sampleo en la memoria colectiva. Hacia una semántica del sampleo*, UAM, México, 2005. p.7-54

⁶⁹ Que no se corresponde.

Pero este recurso asincrónico no es exclusivo de Kuroki. En *El año pasado en Marienbad* (1961), Alain Resnais y Robbe-Grillet juegan con una no correspondencia similar en cierto sentido, en ella, la voz y las imágenes se contradicen y desmienten todo el tiempo sin que el espectador escape a la desorientación. En Kuroki, esto también genera confusión y motiva un cuestionamiento constante de las relaciones espacio-temporales.

Detectamos asimismo, un empleo constante de falsos *raccords*. Algunas escenas más adelante, vemos al mismo amante caminando por la calle. Una multitud camina muy cerca y él se incorpora casi involuntariamente. Se trata de una manifestación en contra del uso de bombas atómicas y de hidrógeno, de la que se nos brinda referencias (pancartas, gritos, cantos). Un corte nos aparta del flujo de la protesta y nos lleva a la chica sin nombre interpretada por Mariko Kaga, quien se encuentra a espaldas de una choza, al fondo se perciben las voces amplificadas por un altavoz. Volvemos al mitin después de un corte, esta vez ubicamos a un muchacho, más joven que el amante del que hablábamos anteriormente, sale discretamente del flujo de gente en el mismo sentido que los demás (izquierda a derecha), corte a: desplazamiento de la cámara sobre las chozas cercanas en sentido inverso (derecha a izquierda), para finalizar con un corte a una toma de él caminando de nuevo pero en el sentido original (izquierda a derecha) **[Imágenes 22-27]**.

Una voz femenina recita fuera de campo: “Piénsalo bien. La vida sin puntos de inflexión es aburrida”. Esta sentencia brota con un aire angelical después de una serie de imágenes de secretarias tecleando en sus máquinas de escribir sin parar en una oficina. Se nos muestran en un plano general. Un sujeto de atuendo gris revisa unos documentos al fondo, detrás de su escritorio. Mediante un cambio de plano casi imperceptible, nos acercamos a él. Esta voz de la que hablábamos hace un momento, rompe el sonido de las máquinas de escribir y de manera súbita, se nos traslada hacia el exterior del edificio.

Un lugar grande, con muchas ventanas, a través de las cuales podemos ver un ejército de secretarias en distintos pisos. Esta vez las teclas de sus máquinas son mudas.

Corte a: en el interior de la oficina vemos de nuevo al hombre ahora de pie frente al escritorio de otro sujeto, quien aparentemente tiene un rango superior. De nuevo, un corte nos lleva de un plano americano a un acercamiento al rostro. Mediante éste nos es posible apreciar el gesto de preocupación del empleado, a quien vemos entrar en conflicto en cuanto irrumpe en primer plano el secreteo de algunas mujeres, quienes con un tono curioso, hablan fuera de cuadro, del buen gusto para vestirse de un hombre. Mediante un intercorte, se nos presenta un breve recorrido por la mano del aparente jefe mediante pequeños planos de detalle a distintas partes de su cuerpo, dejando ver partes de su ropa. Mientras tanto, seguimos escuchando el secreteo describiendo aparentemente un atuendo. En seguida se abre la toma hacia un plano medio que nos muestra al empleado aún frente a su jefe, observando cada detalle como si las voces estuvieran describiendo justo lo que él ve. Hay un breve diálogo entre los dos personajes, eso lo sabemos por el movimiento de sus labios, más no por su voz, pues sigue en primer plano sonoro el barullo femenino **[Imágenes 28-34]**.

Las voces, con relación a las imágenes que se nos presentan, le brindan a ese momento, una dimensión muy semejante al de la ensoñación. Por un lado, está claro que el lugar en el que se desarrollan estas acciones es un área de trabajo, sin embargo, las voces extradiegéticas guiando el recorrido visual, contribuyen a que aquéllas discurren con poca claridad. Como si fuesen parte de una alucinación. De nueva cuenta, Kuroki nos confronta a la apariencia, empleando la asincronía para ofrecer un entorno hasta cierto punto confuso.

Vayamos a otros dos momentos de la película en los que estos saltos en la narración cobran una dimensión un poco más compleja con relación a los descritos anteriormente.

En un diálogo entre la chica (Mariko Kaga) y el muchacho de la secuencia anterior en el que ambos hablan de su pasado, las imágenes de la oruga arrastrándose nuevamente irrumpen en el relato. Un corte y los vemos besarse apasionadamente en medio de la noche; son interrumpidos abruptamente por las luces duras de una ambulancia que va pasando y les ilumina el rostro de manera violenta. El sonido de la sirena se escucha fuera de campo. Ella grita como un niño que acaba de tener una pesadilla, se toca el cabello y nota que sobre él caminaba la oruga. La toma con su mano y dice en voz alta: “Oh, los restos de mi madre”. Este instante se interrumpe por un estruendoso y repetitivo sonido que hace que la escena se perciba de manera abrumadora, una luz cegadora se asoma y de repente, se nos muestran imágenes de ella tomándose la cabeza y restregándose a una superficie de madera como si fuese ella misma la oruga en una tarde calurosa. Su expresión facial sugiere un mareo y la intensidad de la luz del sol, nos impide ver qué hay más allá de las tablas. **[Imágenes 35-42]**

Bruscamente y sin esperarlo, estamos ante una serie de testimonios orales de sobrevivientes a la bomba atómica que se han superpuesto a las imágenes de la chica. Estas voces en off continúan y ella desaparece de cuadro, un corte más muestra imágenes de archivo de algunas experiencias traumáticas. La mariposa pasa volando mientras siguen las voces en off y la vemos de nuevo, pero vestida de otra manera, caminando vagamente de día. Seguida por un corte, regresamos a las imágenes de archivo, en esta ocasión, de ceremonias colectivas en un homenaje a los muertos por las bombas. Volvemos a ella con un corte y la vemos deambular, acompañada por aquellos sonidos desconcertantes y catatónicos de los que ya hemos hablado. **[Imágenes 43-47]**

Este andar sin un rumbo aparente, entre la multitud, por ciudades fantasmales, en ruinas, es a lo que Deleuze denomina “vagabundeo moderno” en contraposición al espacio-

tiempo del realismo clásico⁷⁰. El azar se convierte en el hilo conductor de los trayectos y los espacios.

Un testimonio comparte: “No se puede saber con certeza si tendrá efectos... Es algo insoportable. Si nos dijeran con seguridad que va a tener efectos, podríamos de alguna forma pasar página”. En seguida suena una pieza aparentemente de música electroacústica que de nuevo le agrega un toque desconcertante a las imágenes.

Casi de manera subsecuente, vemos a la chica y a un hombre vestido de civil (otro personaje, no lo habíamos visto antes), sentados entre las tumbas de algún cementerio justo después de visitar el zoológico de Kioto. Observamos el lugar lleno de lápidas a través de un plano general. Él le narra algunas experiencias bélicas, mientras vemos algunos gestos de ella, parece no estar interesada en el relato. Corte a: imágenes mudas del asesinato de una mujer. Una voz masculina grita “¡Ana!”. Volvemos al cementerio para ver cómo ella se aburre, se levanta y lo deja. La cámara sigue el recorrido de esta mujer entre el mar de tumbas.

Como si estuviese a punto de ahogarse entre las lápidas, la cámara nos muestra con un acercamiento tambaleante, una imagen de él, desesperado por alcanzar a ver por encima de las piedras para gritar “¡No voy a morir!”. Su voz se funde con el sonido extradiegético de un avión de guerra que comienza a bombardear como en una pesadilla. Tras un collage de paneos que nos muestran el punto de vista del personaje intentando identificar el ataque en el cielo y otros tantos que nos dejan verlo correr en una intentona por huir del bombardeo fantasma. **[Imágenes 48-53]**

Otro elemento que sin duda, resulta pertinente para configurar una idea de cómo es el montaje de Kuroki, es el uso de imágenes fijas extraídas de la misma película e incluso fuera de ella: la chica y su pareja, el ojo vigilante de un asesino, un hampón en una

⁷⁰ Gilles Deleuze, *Ibid*, p. 289

escena de persecución que se trepa a un helicóptero y una imagen del rostro de ella que esta vez no aparece a cuadro como un personaje sino como parte de la escenografía pues ha sido colocada como un espectacular. **[Imágenes 54-56]** Todas estas, imágenes de detalle, que además de interrumpir el ritmo de la narración, parecen ser pistas para reconstruir un rompecabezas.

Sin duda, en la ruptura brusca en lo tocante al espacio y el tiempo, el sonido juega un papel crucial. No sólo se rompe la homogeneidad sonora, sino que percibimos tanto una sensación de disrupción como de agilización (incluso vertiginosa) del relato. Por ejemplo, la persecución antes mencionada, comienza en un puerto, el sonido de los barcos zarpando se funde con un sonido abrumador cuya fuente no tiene lugar en el campo visual y fondea las imágenes. Un hombre vestido de blanco llega al muelle con un maletín, se detiene un instante y lo abre para alimentar aparentemente a la oruga. El fondo se convierte en el escenario discreto de una reflexión en voz alta que hace este personaje sobre el dinero que aparentemente ha costado la supervivencia del insecto.

Hemos podido observar a ese personaje gracias a un plano general que tras un corte nos muestra un acercamiento a él mientras habla. Un corte y vemos en contracampo el detalle de los lentes oscuros de alguien que mira desde lejos la escena, para de nueva cuenta, volver al rostro del hombre del inicio. Al decir sus últimas palabras, lanza un objeto que traía en la mano al mar. Dicho movimiento desencadena el fade in de otra melodía que ya no permanece al fondo, sino que sube de volumen e intensidad poco a poco. Se trata de una especie de *bebop* que anuncia una secuencia de suspenso en la que de pronto, comienzan a pelear grupos de *yakuzas* por el maletín.

Si intentáramos hacer un balance general del modo en el que las imágenes y los sonidos han sido dispuestos en *El silencio no tiene alas*, hasta este punto, encontraremos una relación discordante, asincrónica, en las que la voz ha perdido su papel omnipotente

cediéndole el paso a otras funciones del sonido que revelan un mapeo moderno del paso del tiempo.

Podríamos decir que lo que define de manera general al montaje de Kuroki es el corte directo y el falso *raccord*, en tanto que brinda una sensación de discontinuidad espacial en aras de romper con la ilusión (en un sentido romántico) de una totalidad unificada. Como señala Lutz Koepnick en su ensayo sobre el *slow motion* y las políticas de la desaceleración: “usadas correctamente, las técnicas de corte y edición, desde la perspectiva de Benjamin, hacen a la película lo que Bertolt Brecht hizo al teatro clásico: destruyen el ilusionismo adormecedor, interrumpen la empatía y la identificación y ponen en primer término el acto de verse a sí mismo”.⁷¹

También podemos identificar que la progresión del relato no ocurre de manera lineal. Son otros los mecanismos que emplea Kuroki para conectar lo ocurrido y lo que ocurre en la narración. Los falsos *raccords* son clave para descifrar estas asociaciones y discontinuidades temporales.

Hasta aquí, no se ha localizado un solo flashback; sin embargo, nos estamos desplazando constantemente en el tiempo. Deleuze⁷² define con precisión ese recurso analéptico tan asociado al cine clásico, un pasaje en retrospectiva que rompe la linealidad narrativa en su sentido cronológico. Se trata de un convencionalismo que pone en evidencia mediante transiciones (fundidos, encadenados) que se está retrocediendo en el tiempo, avisándole de alguna manera a los espectadores que eventualmente se regresará al *presente* de lo que se estaba narrando antes de la interrupción. Sin embargo, en *El silencio no tiene alas*, Kuroki no nos brinda un referente o marco temporal que nos permita reconocer una línea argumental presente o actual. Cada alusión al pasado nos

⁷¹ Dominik Finkelde, Edda Webel, et.al, *Topografías de la Modernidad: El Pensamiento de Walter Benjamin*, Universidad Iberoamericana, México, 2007, p. 193.

⁷² Gilles Deleuze, *Ibid*, p. 72

traslada a una impresión de presente que hace explícito que algo (ya sea la ciudad, los personajes, las acciones, el vestuario) ha cambiado. Es una especie de apariencia del presente, *ad hoc* a ese tiempo cambiante que rompe con la idealización que estudia Lee.

Como hemos observado, la experiencia espacio-temporal que vive el espectador, está muy apoyada en el relato, en la forma de contar y que nos proporciona este tipo de impresiones de la historia narrada. En este relato encontramos no sólo un ritmo, sino varios y el *tempo* narrativo⁷³, está configurado por una serie de aceleraciones y desaceleraciones que precisamente tienen que ver con esa exploración moderna. Kuroki nos expone, pero sobre todo, nos enfrenta a un conjunto de relaciones discordantes que nos desorientan en el momento en el que intentamos establecer conexiones, ya sea por sucesión o no, entre distintas acciones y hechos.

Este conjunto de mecanismos no operan en el mismo nivel que el flash back. En principio porque Kuroki no nos da certezas, ni referentes. Más que representar o reconstruir, se nos ofrece un pensamiento/reflexión sobre la experiencia espacio-temporal de la historia.

Al respecto, Deleuze contrapone las operaciones modernas para aludir al pasado y los convencionalismos narrativos: “Qué ridículo parece el flash-back al lado de tan poderosas exploraciones del tiempo, como en *El año pasado en Marienbad* la marcha silenciosa sobre las espesas alfombras del hotel poniendo cada vez la imagen en el pasado”⁷⁴.

Los desplazamientos de cámara intercalados entre escenas no funcionan como pausas audiovisuales, sino como dilaciones perceptibles del tiempo. Mostrando la plasticidad y elasticidad del tiempo del relato, estos desplazamientos de la cámara nos brindan un momento de calma *aparente* entre la dureza e incluso violencia de algunas situaciones. Si

⁷³Genette denomina así a la relación entre discurso e historia que confronta la extensión del texto (dimensión espacial) y la duración diegética (duración temporal en el sentido de la ficción). Léase: Luz Aurora Pimentel, *Relato. Estudio de la teoría narrativa en perspectiva*, p. 42-57

⁷⁴ Gilles Deleuze, *Ibid*, p. 61

consideramos este recurso con los falsos *raccords*, por ejemplo, la atmósfera tiende a generar extrañeza y a potencializar la desorientación del espectador, pues se presenta un choque constante entre ritmos, espacios y situaciones que en conjunto, nos hablan no de una linealidad narrativa, sino, como ya lo hemos mencionado, de una disrupción originada en gran medida, por el montaje.

En este caso en particular, el falso *raccord* expone una reconstrucción espacial a través de fragmentos en la que impera la contigüidad por encima de la continuidad y en la que el espectador experimenta el espacio y el tiempo como un reflejo del modo de percepción moderno⁷⁵.

Por otro lado, encuentro un par de aspectos vinculados a estas nociones espacio temporales que definitivamente no son un asunto menor y contribuyen a trazar el camino hacia las implicaciones que esta película tiene en lo tocante a la memoria.

Es imposible restarle importancia a la falta de identificación de los personajes de *El silencio no tiene alas*. Kuroki, a diferencia de Michel en *Sin aliento* de Godard **[Imagen 57]**, Antoine Doinel en *Los cuatrocientos golpes* de Truffaut **[Imagen 58]**, Serge en *El bello Sergio* de Chabrol **[Imagen 59]**; se acerca por mucho a la configuración dramática de *Hiroshima mi amor* de Resnais **[Imagen 60]**, donde el género es la única pista que los define.

En efecto, los personajes de Kuroki no son esos “personajes encantadores, conmovedores, rozados sólo apenas por los acontecimientos en que se ven envueltos, aun por la traición o la muerte”⁷⁶ como ocurre en algunas películas de la Nouvelle Vague francesa. Emplea otros, unos afectados, dolidos, traumatizados. Se trata de personajes sin identidad propia que más bien operan como funciones.

⁷⁵ Dominik Finkelde, Edda Webel, *OpCit*, p 187

⁷⁶ Gilles Deleuze, *Ibid*, p. 296

En cierto sentido, cada vez que nos enfrentamos a una alusión al pasado y volvemos en apariencia al presente de la narración, notamos que no nos encontramos en el mismo punto desde el cual partimos originalmente. Esa noción de cambio envuelta en la apariencia del retorno implica de alguna manera la muerte en el sentido del fin. Es posible ubicar en cada escena el fin de algo, como ocurre con aquellos amantes que se reúnen a escondidas para hablar de un asesinato de manera explícita, pero también, para dar por terminado su romance. O los distintos encuentros de *ella* con cada *él*, como si todo el tiempo estuvieran despidiéndose.

La forma en la que Kuroki nos hace experimentar el tiempo parece una invitación a un funeral ya que esa constante mención del pasado cancela toda posibilidad contemplativa que nos recuerde su esplendor.

La experiencia cinematográfica de la memoria

“I forgot these things. We actually forgot what we did!”

El tiempo cobra, tal como lo mencionamos al hablar del estudio de Pamela Lee, una relevancia sin precedentes. Es un tiempo enrarecido, parcelado, irregular que al conectarse a una dimensión espacial fragmentada, gastada, como apunta Deleuze coincide con el arquitecto Arata Isozaki, quien también habla de un espacio en ruinas⁷⁷, caído, que genera una sensación de pérdida. Dicha visión poco entusiasta, como la de esta generación de la posguerra, es precisamente la que se opone a esa bucólica idea del pasado rechazando la imagen convencional que de él se tiene. Esa nobleza y solemnidad

⁷⁷ Isozaki mantuvo una relación ambigua con el Metabolismo. Por un lado, participó en algunas de sus exposiciones, pero se rehusó a formar parte del grupo. A diferencia de los arquitectos metabólicos que se hacían rodear solamente de expertos en su materia, Isozaki se rodeó de escritores, músicos, cineastas y otros artistas que le ayudaron a formarse una actitud crítica con relación a la idea progresista y optimista de algunos de su generación. Léase: Rem Koolhaas y Hans Ulrich Obrist, *Project Japan. Metabolism Talsk...*, p. 25-54.

con la que se dan los encuentros con lo sucedido hacen al hombre, como propone Walter Benjamin en su ensayo *Experiencia y pobreza*, “volverse hacia el contemporáneo desnudo que grita como un recién nacido en los pañales sucios de esta época”⁷⁸.

En este texto, Benjamin desarrolla, a propósito de la Primera Guerra Mundial, una propuesta que asocia la memoria con la experiencia, particularmente la bélica, desde la muerte. En su planteamiento, sugiere una pobreza de la experiencia que sólo a través de la figura del moribundo, quien le dedica sus últimas palabras a transmitir sus vivencias atroces de la guerra, es posible resarcir. Pese a que el contexto del que parte Benjamin para hacer estas observaciones es distinto al de la generación posterior a la Segunda Guerra Mundial, expone una incapacidad de narrar experiencias traumáticas cuando acaban de suceder.

La muerte benjaminiana, como hemos visto, no sólo alude al momento en el que se termina la vida. En su obra este concepto aparece constantemente y tiene una relevancia particular con relación a la memoria. Por ejemplo, en *El París de Baudelaire*⁷⁹, lo mortuorio es una posibilidad de la memoria, es decir, está vinculado al pasado:

Es trabajo perdido que tratemos de evocarlo, todos los esfuerzos de nuestra inteligencia son inútiles. Por eso Proust no duda en explicar, resumiendo, que lo pasado se encuentra “fuera del dominio de la inteligencia y de su alcance en un objeto material [...] que no sospechamos. Y es una cuestión de azar si lo encontramos antes de morir, o no lo encontramos nunca”⁸⁰.

El empleo de los recursos audiovisuales descritos en la película de Kuroki, una vez que llegamos a Benjamin, para nada podrían leerse como algo casual. Si bien, *El silencio no tiene alas* apuesta por cierto grado de experimentación, ésta responde a un discurso concreto, asociado a la memoria en tanto facultad temporal. Este es el aspecto más

⁷⁸ Walter Benjamin, “Experiencia y pobreza”, en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1982, p. 169

⁷⁹ Walter Benjamin, *El París de Baudelaire*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2012

⁸⁰ *Ibid*, p. 189

complejo y enriquecedor de la película, dado que le da intensidad al instante cinematográfico.

Conviene precisar que hemos decidido plantear la memoria desde Paul Ricœur, quien argumenta que “no tenemos nada mejor que la memoria para garantizar que algo ocurrió antes de que nos formásemos el recuerdo de ello”⁸¹ y distingue tres tipos de memoria: una impedida (derivada del trauma), otra manipulada (de origen político en tanto selección de lo que conviene ser recordado u olvidado y su institucionalización) y por último, una obligada (vista como un deber de justicia y cuyo propósito consiste en prevenir los abusos de la memoria que fomentan la memorización excesiva y estimulan el fanatismo y el revanchismo). En esos términos, el recuerdo es el ejercicio de la memoria. Ponerla en práctica es acordarse y este proceso de mirar atrás consiste en buscar o recibir una imagen del pasado para hacer algo con ella.

Tiempo, pero sobre todo, imagen, huella. El olvido se plantea prácticamente en el momento en el que se habla de recuerdo: mientras aquél es destrucción de huellas, éste es imagen, impresión que hace que lo ausente lleve una marca temporal de lo pasado, lo que fue. De acuerdo a Ricœur, el olvido se da por destrucción de las huellas a nivel patológico o cuestiones de salud, o por reserva, de alguna manera reversible, en el que la memoria es posible gracias al olvido. De una forma muy similar, Benjamin propone una memoria en la que la experiencia del pasado no siempre está asociada a la contemplación. En ella, el olvido se sugiere como condición necesaria para mirar al pasado.

Ambos argumentos, aunque planteados desde ópticas distintas, reconocen al olvido como indispensable en la rememoración. Esto nos acerca a la reflexión de Kuroki en tanto que, por un lado, podemos distinguir entre la pasividad evocativa de lo sucedido y la capacidad

⁸¹ Paul Ricœur, *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2010, p. 23

activa de lo que sucede. En principio, esto es algo que el director japonés cuestiona pues rompe con la mitificación del pasado y nos muestra un presente sin certezas, sujeto a la apariencia.

Como indicamos en la sección anterior, las escenas que conforman *El silencio no tiene alas* llevan consigo una impresión mortuoria. Ya sea de manera explícita o física dentro de las acciones narrativas mostradas o de las que se habla de manera figurada, cada vez que se plantea el cierre de una relación o se percibe un cambio espacio temporal que indica que lo anterior ha concluido con relación a cómo lo habíamos percibido.

En ese mismo sentido, Catherine Russell explica el concepto de “mortalidad narrativa” en función de las convenciones simbólicas al abordar ciertos fenómenos y acontecimientos. Para ella como hemos observado en Lee y Deleuze, ese momento comprendido entre la década de los sesenta y los setenta representa un ajuste a nivel internacional de las prácticas cinematográficas. En éste, el espectáculo de la muerte aplastó la clausura narrativa y desestabilizó la representación. Aquí, la mortalidad no es una envoltura sino una condena al cierre como un evento histórico y narrativo. Tales cambios responden a las transformaciones sociales producidas después de la Segunda Guerra Mundial y consiguen tener un impacto directo en la manera de representarlas en la pantalla grande.

El planteamiento principal de Russell, como hemos podido intuir, está basado en la noción de muerte de Benjamin. Este vínculo entre muerte y clausura tiene un fuerte sentido de la diferencia histórica en torno al cine de los años sesenta, cuya narrativa está engarzada políticamente a la muerte como un discurso de la temporalidad, la representación y la corporeidad. La “muerte narrativa” se refiere al discurso de la muerte en la narrativa fílmica en un intento por aproximarse a la política de las representaciones y por decirlo así, este signo asociado a la historia puede llegar a desencadenar un sentimiento de duelo, pero ya no en un sentido nostálgico. En este punto, el índice temporal del pasado

está relacionado con la experiencia de la ruina, un escombros y por supuesto, abre la posibilidad al olvido como una condición para que se de la memoria.

En *El silencio no tiene alas*, nos encontramos con sutiles reflexiones sobre la tradición que la desmitifican y la cuestionan, o bien, se emplea como herramienta para considerar al Japón moderno desde el pasado. Por ejemplo **[Imágenes 61-63]**:

1. La pareja que tiene un *affair*. Mientras tienen su primer encuentro en la pantalla, algunas imágenes fijas sobre un samurai que en apariencia los observa. Él insiste en que huyan y alude a que no tiene nada que perder pues ya no tiene por qué preocuparse por los muertos. Ella no accede y lo echa de su casa. Esto ocurre, en tanto la imagen de un samurai se presenta como un espectro.
2. Despechado, el amante va a un *table dance*. En el momento en el que intenta comprar un refrigerio en la barra, repara en la portada de un periódico que señala “Mujer de Hagi asesina a su marido. ¿Y el cómplice? ¿Amante en fuga?” Aquellos amantes cuyo encuentro revelaba que tenían un *affair* y que en apariencia era un imposible, han cometido un delito.
3. El enfrentamiento entre *yakuzas* es otro ejemplo de cómo se establece un diálogo especial con la tradición. Un encuentro torpe entre dos de ellos en un terreno pantanoso, culmina con la muerte de uno de ellos (no se sabe con precisión si por una cuchillada o ahorcamiento) tras una lucha en el lodo.

El diálogo con algunos conceptos tradicionales cuenta con una corporeidad muy particular, pero sobretodo con una espacio-temporalidad que las cuestiona al fragmentarlas. Por un lado, las imágenes del samurai, nos remiten al honor y en contraste con la infidelidad, genera esa sensación de choque. Por el otro, se sabe que en la

literatura y en el teatro *bunraku*, el *michiyuki*⁸² o el camino de los amantes hacia la muerte (suicidio) representa el recorrido que los amores imposibles deben seguir para consumarse. En este caso, Kuroki nos presenta ciertos elementos que nos permiten deducir la muerte de un tercero, el marido de ella a manos de ambos. Esto, sumado a su ruptura amorosa al final de la escena, de nueva cuenta nos coloca delante de una experiencia mortuoria.

El cuerpo lleno de lodo del *yakuza* muerto, ha quedado tirado en el suelo, como un desecho. No conocimos su identidad y su rostro está completamente cubierto por una capa oscura y viscosa. En seguida, imágenes de misiles y el ejército, concatenadas a una música esquizofrénica, algunos ecos y fundida con el sonido de las hélices de un helicóptero, le resta la solemnidad al hecho de morir. No hay rastros de honor en la representación de la muerte, sino una extensión a la mortalidad corpórea. De la misma manera que el cuerpo del pasado en la historia de los amantes, adquiere una dimensión abyecta⁸³. Esta recuperación de las experiencias sensoriales con los objetos que nos rodean está sujeta a la asincronía y discontinuidad espacial.

La repetición y la estasis (estancamiento) mediante la incorporación de imágenes congeladas en el flujo audiovisual, dan cuenta de la mortalidad narrativa también, pues ésta tiene que ver con la percepción del tiempo en movimiento. En ese tenor, los stills extraídos de la diégesis o fuera de ella, intercalados en distintos momentos de la película operan como una puesta en paréntesis y que al concluir nos regresa al flujo audiovisual insertándonos en ese presente aparente del relato que definitivamente ya no es el mismo al que antes habíamos estado expuestos.

⁸² Este término originado en la literatura clásica japonesa, alude a una figura poética muy enraizada en el imaginario tradicional japonés. Catherine Russell, *Narrative Mortality, Death, Closure and New Wave Cinemas*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1995, p. 114

⁸³ Julia Kristeva define la abyección como un objeto caído, putrefacto, hediondo que conduce la experiencia hacia un desplome del sentido. Julia Kristeva, *Podere de la perversión*, Siglo XXI, México, 1988. P. 7-15

Respecto a la cualidad reiterativa, posiblemente el elemento con mayor número de repeticiones en la película es la imagen de la oruga, en distintos contextos, pero siempre presente, aún en los momentos más inesperados. Le sigue el tema principal de la película, compuesto por Teizō Matsumura:

Una mariposa solitaria canta una oda al verdor. Canta una oda sobre un amor fugitivo lejos del cielo azul. Vuela, vuela por los aires. Ve por, ve por tu amor fugitivo. La oda al verdor continúa llevada por una abeja dorada que viaja en un barco de luz. Tiembla detrás del espejo. Atraviesa el azul de la noche...

La voz en off de una mujer que acompaña algunas escenas sentenciando: “La vida sin puntos de inflexión es aburrida”, también es recurrente junto con el sonido latente de un insecto.

En *El silencio no tiene alas* vimos a *Ella* recordar con dolor la pérdida de su madre cuando escucha el sonido de una ambulancia y las luces de un auto le iluminan el rostro. También una escena en un cementerio en la que un hombre se repite a sí mismo: “¡No voy a morir!” mientras llueve y sus gritos se mezclan con el sonido de un avión de guerra bombardeando una ciudad y finalmente corre entre las tumbas huyendo del ataque fantasma.

Kuroki no sólo nos habla de recordar sino que trae a colación el delirio conmemorativo mediante el cual se trae el pasado al presente de manera ceremoniosa. Sus imágenes de actos conmemorativos en los que la gente participa lanzando lámparas flotantes al agua, así como reuniones alrededor de lámparas de papel, al ser interrumpidas abruptamente y propuestas de manera asincrónica y discontinua, pierden ese grado de solemnidad tan vinculado a la memoria colectiva. Kuroki nos dice que los bombardeos a las ciudades de Hiroshima y Nagasaki no se recuerdan, se conmemoran y aunque “cualquier búsqueda de

recuerdo es también una caza”⁸⁴, se encarga de sugerir un tono menos idealista de las vueltas al pasado compartido.

La caza de la que habla Ricœur, asociada al empeño del niño al principio y al final de la película al correr detrás de mariposas con su red en la mano, implica también esa muerte en términos benjaminianos. Se dice que la presencia de la mariposa en la mitología y folclore japonés, es muy probablemente un préstamo de China⁸⁵; no obstante, su presencia en Japón ha revoloteado en distintas manifestaciones culturales niponas a lo largo de diferentes épocas. El emperador Gensou, por ejemplo, “dejaba que sus mariposas escogieran a sus amantes”⁸⁶, Juan Eduardo Cirlot, en su *Diccionario de símbolos*, desarrolla una noción de estos insectos como representaciones del alma y atracciones conscientes por lo luminoso⁸⁷.

El posible origen de dicho intercambio cultural específicamente respecto a este lepidóptero para nada define ni pretende definir, motivos personales, pero funciona como referencia para hacer algunas precisiones sobre la manera en la que comienza y termina la película, así como la pertinencia de la muerte y el olvido en la memoria.

La también modelo Mariko Kaga desempeña múltiples roles que en cierto sentido, son encarnaciones de la larva, donde transita entre experiencias traumáticas de la guerra y romances fallidos. El carácter espectral de sus personajes los hace aparecer y desaparecer respondiendo más a un orden discontinuo que refuerza la ambigüedad y la disrupción:

El trauma como categoría se construye desde una realidad donde el presente y el pasado se encuentran en disonancia, y este último no ha sido comprendido ni

⁸⁴ Paul Ricœur, *OpCit*, 27

⁸⁵ F. Hadland Davis, *Mitos y leyendas de Japón*, Satori, España 2008, p. 162-164

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ En su *Diccionario de símbolos*, Siruela, 1969

superado como para poder emanciparse de él y seguir adelante, seguir con el presente. A esta categoría le pertenecen estrategias particulares, como una narración errática, o que discurre en un sentido inverso, o que la peripecia no se presente en la narrativa o que haya acontecido hace mucho tiempo. Este tipo de estrategias dotan al trauma, como categoría, [de] una naturaleza ambigua y espectral⁸⁸.

La reflexión de Kuroki no se limita al recuerdo, sino a un planteamiento complejo de la memoria. En la última escena *Ella* viste una capa negra y mastica cual oruga (por el movimiento de sus labios con relación a las imágenes que se nos fueron mostrando a lo largo del filme), hojas de toronja, como las que come mariposa Gran Mormón. Va a bordo de un auto negro conducido por un chofer. Lo vemos acercarse a la cámara desde un plano general para llenar la pantalla con su placa que dice “1931”. El penúltimo corte nos lleva al camino por donde circula el coche en el que viaja *Ella* y en contracampo vemos correr al niño del inicio hacia el carro, con su red para atrapar mariposas, probablemente para cazarla.

En este aparente recorrido de 360 grados con el que Kuroki nos lleva al mismo escenario en el que comenzó la película, identificamos una propuesta audiovisual basada más que sólo en una experiencia corpórea de la memoria, una de tipo temporal en la que se nos enfrenta incluso, hasta el último momento, con el olvido.

Ella está vestida de negro, a bordo de un auto con placas que aluden a un año clave para la historia del imperialismo japonés. Fue en septiembre de 1931 cuando las fuerzas japonesas responsables de la seguridad del ferrocarril hicieron estallar una sección de la línea a las afueras de la ciudad de Mukden, en Manchuria, y luego de culpar a los chinos, enviaron sus tropas para ocuparlos.

⁸⁸ Josué Baruj Gordon Guerrero, “Imaginarios dislocados; un estudio y una propuesta”, Tesis para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales, UNAM, Mayo de 2012 *OpCit*, , p.16

“El silencio, en muchos casos, sustituye el recuerdo”⁸⁹. Es así como la experiencia japonesa de la guerra despliega dos rostros: víctima y victimario:

Los sufrimientos pasados no pueden repararse, los asesinados están, según las palabras de Horkheimer, realmente muertos. Pero las obras de arte han de tener en la idea de la conmemoración su *raison d'être*⁹⁰.

En ese ejercicio por conmemorar es donde Kuroki encuentra el riesgo latente de caer en el vicio litúrgico de mirar al pasado y también en la constante creencia en las certezas respecto al presente desde el que se parte para hablar de lo que fue. *El silencio no tiene alas* es una película que reflexiona en torno a la memoria, pero sobre todo, que cuestiona los mecanismos convencionales con los que se tiende a recordar de manera colectiva, reservándole un lugar al olvido como una posibilidad y desmitificando al recuerdo de tal manera que se pueda asumir con sus usos y abusos. El falso *raccord* es vehículo para desenmascarar apariencias en un escenario en el que el cine ha dejado de ser el micrófono por el que habla el maestro de ceremonias.

⁸⁹ Isolde Standish, *Op Cit*, p.60

⁹⁰ Walter Benjamin, *El París de Baudelaire*, Op Cit, p. 39

CONCLUSIONES

Habría que hablar de acontecimientos que nos enriquecen como un eco despertado por una llamada, un sonido que parece haber sido escuchado en algún lugar en la Oscuridad de una vida pasada.

Walter Benjamin

En *El silencio no tiene alas*, el tiempo está impreso en la imagen y la huella del narrador lo está en el relato. La fragmentación del tiempo que hace Kazuo Kuroki empuja los referentes al borde haciéndolos salir de la *linealidad*. Al no ser relevante para la experiencia cinematográfica surgida a raíz de las modificaciones formales y la propuesta de nuevos temas durante la posguerra, el orden cronológico queda suprimido, en su lugar, Kuroki establece relaciones temporales que reflejan un interés por abordar audiovisualmente experiencias de la memoria.

Si el director japonés no se limita a dar cuenta del paso del tiempo por medio de una relación de sucesión, es precisamente porque ésta privilegia al presente como eje temporal del relato. La respuesta a esta convención narrativa en Kuroki difumina las líneas fronterizas entre cualquier clase de certeza para darle un papel protagónico a lo aparente. Así, ese presente aparente al que remite cada alusión al pasado, habla de un tiempo radicalmente cambiante que no admite idealizaciones.

Su estilo narrativo y visual expone las fuentes de enunciación a las que recurre y sin aspavientos, hace gala de la potencia del falso *raccord* para controvertir la aparente perfección de la memoria en su función conservadora como protectora de impresiones, proponiendo, por ejemplo, al recuerdo como un ejercicio de descomposición. Podemos

decir que la posibilidad del recuerdo está en el olvido pues no se puede traer a la memoria algo que ya está ahí.

La asincronía, discontinuidad, ambigüedad, repetición y fragmentación se convierten en mecanismos para evidenciar que no existe una sola versión de los hechos, tampoco sólo una manera de recordar u olvidar. A pesar de que Kuroki explore áreas de la memoria nipona que no se encuentran normalmente al alcance, como en el caso de sus acciones imperialistas en China, *El silencio no tiene alas* aborda en cierto sentido la institucionalización de la memoria y la aceptación de la responsabilidad de guerra. Tal lectura del pasado implica un referente desde el cual parten las estructuras retóricas de las instancias a través de las que se decide qué se conserva y qué debe ser olvidado⁹¹. Resulta crucial este punto en la reflexión en Kuroki pues pone en relieve el discurso en torno al pasado que por entonces definía la convivencia social.

El conjunto de sonidos e imágenes produce un efecto de enrarecimiento en un vaivén de impresiones y contrapuntos que rebasan el simple juego audiovisual y cuya comprensión está asociada a una experiencia del tiempo muy peculiar. Esa constante necesidad de conmemorar y estar en duelo, se vincula a una aparente celebración de la memoria en la que se *monumentaliza* como un lugar de veneración⁹². En esta práctica social de la memoria colectiva, se recuerda la guerra no nada más como una producción histórica, sino como un signo de memoria.

Los personajes también son esenciales en las reflexiones de Kuroki sobre el tema. Flotantes y sin nombre, van y vienen careciendo de una identidad y funcionando dentro

⁹¹ Jorge Mendoza García, "La forma narrativa de la memoria colectiva", en *Polis. Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial*, vol. I, núm. 1, México, 2005, p. 14

⁹² Peter van der Veer, *Nation and Religion: Perspectives on Europe and Asia*, Princeton University Press, United Kingdom, 1999p. 150

de la estructura narrativa como funciones de memoria, más que como representaciones dramáticas.

El cine, como diría Resnais⁹³, es sobre el tiempo y así “los minutos van cubriendo a los hombres como copos de nieve”⁹⁴. Es mediante el tiempo como se perciben las mutaciones que hacen de la imagen y el sonido en la Nuberu Bagu, un dispositivo de ruptura con el cine clásico y mecanismo para cuestionar la tradición que propone una suerte de desestabilización de la memoria colectiva. La desestabilización en el caso específico de *El silencio no tiene alas*, consiste en el olvido articulado a la experiencia de la muerte. Dicha conjugación erradica la *monumentalidad* con la que se suele mirar colectivamente ciertos sucesos del pasado.

⁹³ Paolo Bertetto, *Alain Resnais*, Il Castoro Cinema, Bologna, 1976, p.7

⁹⁴ Walter Benjamin, *Ibid*, p. 228

ANEXO: ILUSTRACIONES

Índice de ilustraciones

1-13 Kuroki, Kazuo, *El silencio no tiene alas*, Japón, 1966

14 y 15 Kuroki, Kazuo, *El silencio no tiene alas*, Japón, 1966

16-21 Kuroki, Kazuo, *El silencio no tiene alas*, Japón, 1966

22-27 Kuroki, Kazuo, *El silencio no tiene alas*, Japón, 1966

28-34 Kuroki, Kazuo, *El silencio no tiene alas*, Japón, 1966

35-42 Kuroki, Kazuo, *El silencio no tiene alas*, Japón, 1966

42-47 Kuroki, Kazuo, *El silencio no tiene alas*, Japón, 1966

48-53 Kuroki, Kazuo, *El silencio no tiene alas*, Japón, 1966

54-56 Kuroki, Kazuo, *El silencio no tiene alas*, Japón, 1966

57 Godard, Jean-Luc, *Sin aliento*, Francia, 1960

58 Truffaut, Francois, *Los 400 golpes*, Francia, 1959

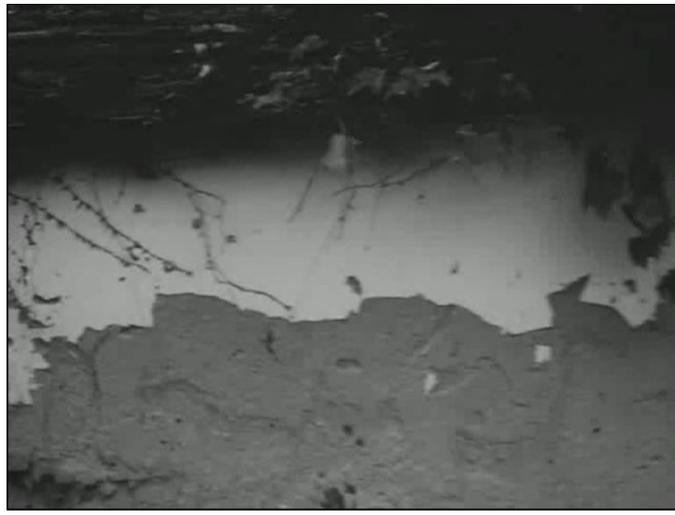
59 Chabrol, Claude, *El bello Sergio*, Francia, 1958

60 Resnais, Alain, *Hiroshima mi amor*, Francia-Japón, 1959

61-63 Kuroki, Kazuo, *El silencio no tiene alas*, Japón, 1966



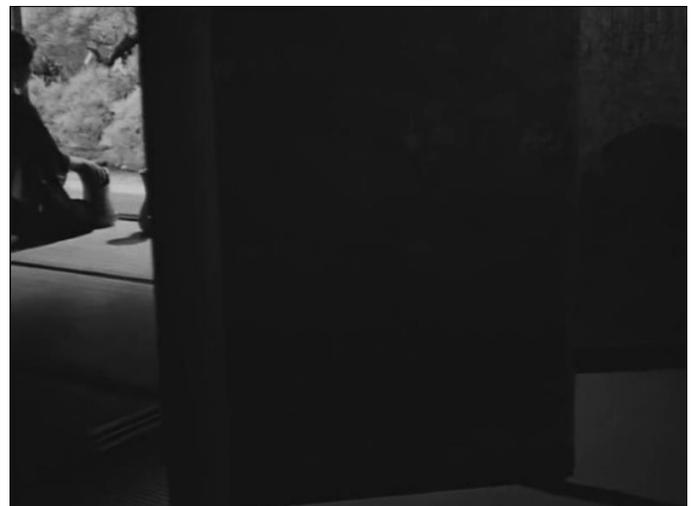
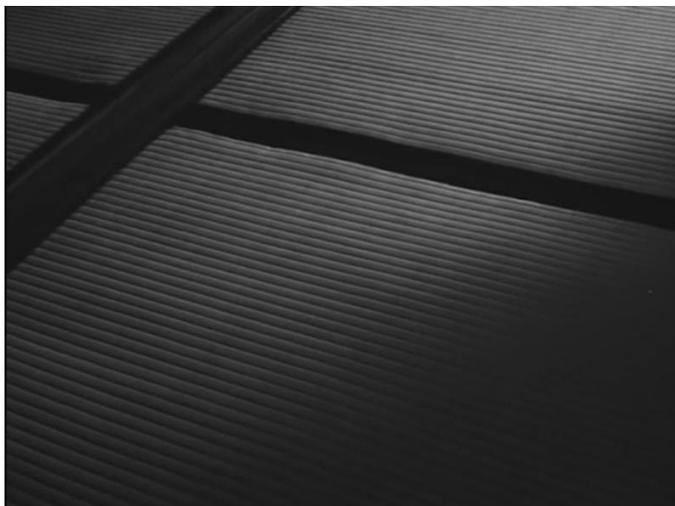




14 y 15



16-21





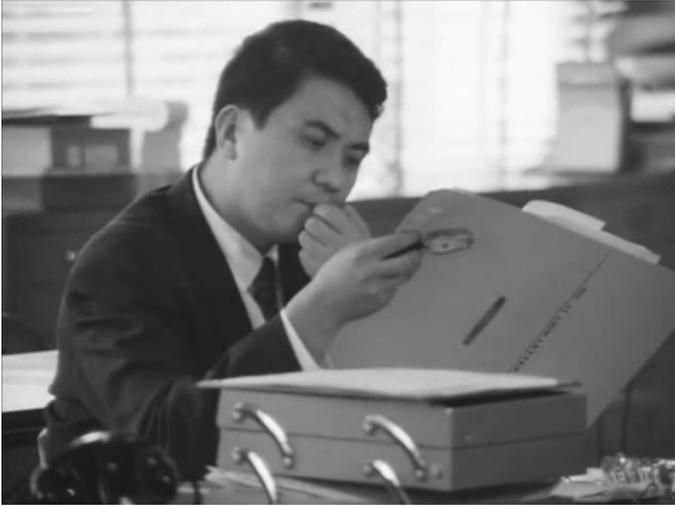
22-27





28-34





Así se abrocha los puños de su
camisa blanca como la nieve.



35-42





43-47





48-53





54-56



57

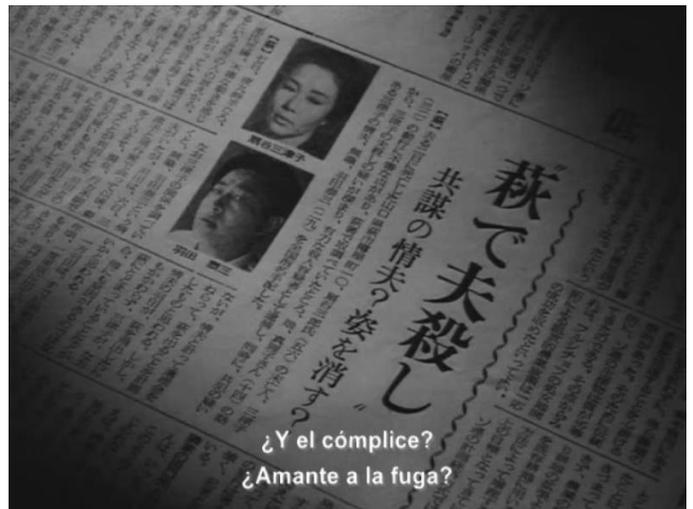


58



59





FUENTES

Aumont, Jacques, *La estética hoy*, Cátedra, Madrid, 1997

Barreno, Marisa, *Historia general del cine. Volumen XI. Nuevos cines (años 60)*, Cátedra, Madrid, 1995

Bazin, André, *¿Qué es el cine?* Rialp, Madrid, 1966

Benjamin, Walter, *El París de Baudelaire*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2012

Benjamin, Benjamin, "Experiencia y pobreza", en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1982, p. 167-173

Bertetto, Paolo, *Alain Resnais*, Il Castoro Cinema, Bologna, 1976

Blair Trujillo, Elsa, "Los testimonios o las narrativas de la(s) memoria(s)", *Estudios Políticos*, Universidad de Antioquia, Enero-Junio de 2008

Bordwell, David, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, London, 1988

Bordwell, David, "Review: To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema By Noël Burch", en *Wide Angle. A Film Quarterly of Theory, Criticism, and Practice*, Vol. 3, No. 4, p. 70-73

Burch, Noël, *To the Distant Observer. Form and Meaning in Japanese Cinema*, University of California Press, Los Angeles, 1979

Burch, Noël, *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 1985

Cavell, Stanley, *The World Viewed*, Mass, Harvard University Press, Cambridge, 1970

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Madrid, 2010

Chang, Hsin-Ning, *Viewing the Long Take in Post-World War II Films: A Cognitive Approach*, Master of Arts thesis presented to the College of Fine Arts of Ohio University, United States of America, 2008

Craig, Albert M., *Chōshū in the Meiji Restoration*, Lexington Books, United States of America, 2000

Albert M. Craig, *Chōshū in the Meiji Restoration*, Lexington Books, United States of America, 2000

Crary, Jonathan, *Spectacle, Attention, Counter-Memory*, *October*, Vol. 50, Autumn, 1989, pp. 96-107

Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona, 1984

Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1985

Der Veer, Peter van, *Nation and Religion: Perspectives on Europe and Asia*, Princeton University Press, United Kingdom, 1999

Desser, David, *Eros Plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave*, Indiana University Press, USA, 1988

Desser, David and Arthur Nalletti, *Reframing Japanese Cinema. Authorship, Genre, History*, Indiana University Press, United States of America, 1992

Doyle, Peter, *Echo and Reverb: Fabricating Space in Popular Music Recording, 1900-1960*, Wesleyan University Press, United States of America, 2005

Eisenstein, Sergei, *Film Form and Film Sense*, Meridian Books, New York, 1957

Fecé, Josep Lluís, *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, Paidós, Barcelona, 2005

Finkelde, Dominik y Edda Webel, et.al, *Topografías de la Modernidad: El Pensamiento de Walter Benjamin*, Universidad Iberoamericana, México, 2007

Foster, Hal, *Diseño y delito y otras diatribas*, Akal, Madrid, 2002

Foster, Hal, "Obscene, Abject, Traumatic", en *October*, The MIT Press, Vol. 78, Autumn, 1996, p. 106-124

Furuuata, Yukiko, *Refiguring Actuality: Japan's Film Theory and Avant-Garde Documentary Movement, 1950s-1960s*, Doctor of Philosophy thesis presented to the Department of Comparative Literature at Brown University, United States of America, 2009

Galbraith IV, Stuart, *Cine japonés*, Taschen, Madrid, 2009

Gordon Guerrero, Josué Baruj, "Imaginarios dislocados; un estudio y una propuesta", Tesis para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales, UNAM, Mayo de 2012

Handland David, F., *Mitos y Leyendas de Japón*, Satori, España, 2008

Jameson, Fredric, "Periodizing the 60s", en *Social Text: The 60s without Apology*, No. 9/10, Spring-Summer, 1984, pp. 178-209

Keough, Kyle, "Cowboys and Shoguns: The American Western, Japanese Jidaigeki, and Cross Cultural Exchange", en *Senior Honors Projects*, University of Rhode Island, Paper 106, United States, 2008

Kristeva, Julia, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York, 1982

Kotz, Liz, *Word To Be Looked At: Language in 1960s Art*, MIT Press, London, 2007

Lee, Pamela M., *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s*, MIT Press, USA, 2006

Marie, Michel, *The French New Wave: An Artistic School*, Blackwell, United States of America, 2003

Mary, Philippe, "Cinematic Microcosm and Cultural Cosmologies: Elements of a Sociology of the New Wave", *Cinema Journal* 49, Number 4, Summer 2010, p.159-166

Mendoza García, Jorge, "La forma narrativa de la memoria colectiva", en *Polis. Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial*, vol. I, núm. 1, México, 2005, p. 9-30

Morales, Alfonso, *Los recursos de la nostalgia*, Martín Casillas Editores, México, 1982

Møller Schmidt, Kristian, *The Style of Contestation. Avant-garde, Subculture and Politics of Identity*, http://www.avantgardenet.eu/HAC/studentpapers/schmidt_contestation.pdf
[Consulta: 23 de mayo de 2012]

Murphy, Carol J., "Robbe-Grillet's L'Homme qui ment: The Lie Belied", en *The French Review*, Vol. 57, No. 1, October., 1983, p. 37-42

Narboni, Jean and Tom Milne, ed., *Godard on Godard*, The Viking Press, New York, 1972

Neville Anderson, Joel, "Currents of Dissent: Modes of Social Critique in the Film Work of Yanagimachi Mitsuo", Purchase College Conservatory of Theatre Arts & Film, New York, November 2010

Oshima, Nagisa, *Cinema, Censorship, and the State*, The MIT Press, London, 1992

Phillips, Michael F., *A Cinematic Challenge to Modernity. Critical Theory in Postwar Japanese Cinema: An Introduction to Fukasaku Kinji*, Texas State University-San Marcos, United States of America, 2009

Pimentel, Luz Aurora, *Relato. Estudio de teoría narrativa en perspectiva*, UNAM-Siglo XXI, México, 2012

- Rancière, Jacques, *Mute Speech*, Columbia University Press, USA, 2011
- Richie, Donald, *Japanese Cinema. Film Style and National Character*, Anchor Books, United States of America, 1971
- Richie, Donald, *Japanese Cinema: An Introduction*, Oxford University Press, Hong Kong, 1990
- Ricœur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2010
- Rodowick, D. N., *The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, United States of America, 1994
- Román Zavala, Alfredo, *Japón: Perspectivas sobre su cultura e historia*, El Colegio de México, México, 2011
- Rosenbaum, Roman and Yasuko Claremont, *Legacies of the Asia-Pacific War: The Yakeato Generation*, Routledge, New York, 2011
- Russell, Catherine, "Japanese Cinema in the Global System: An Asian Classical Cinema", en *The China Review*, Vol 10, No. 2, Fall 2010, 15-36
- Russell, Catherine, *Narrative Mortality. Death, Closure, and New Wave Cinemas*, University of Minnesota Press, United States of America, 1995
- Shipton, Alyn, *A New History of Jazz*, Continuum, New York, 2001
- Stam, Robert, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Paidós, Barcelona, 1999
- Standish, Isolde, *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*, The Continuum, New York, 2005

Standish, Isolde, *Politics, Porn and Protest. Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s*, Continuum, United States of America, 2011

Taya Cook, Haruko & Theodore F. Cook, *Japan at War. An Oral History*, The New Press, New York, 1992

Terry, Patrick Alan, *Space in-Between: Masumura Yasuzo, Japanese New Wave, and Mass Culture Cinema*, University of Oregon, USA, 2011

Todorov, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Paidós, Madrid, 2008

Valencia García, Guadalupe, *Tiempo y espacio: miradas múltiples*, UNAM, México, 2005.

Varley, Paul, *Japanese Culture*, The Maple-Vail Book Manufacturing Group, United States of America, 2000

Vertov, Dziga, "Principio del Cine-Ojo", en Artículos, proyectos y diarios de trabajo, Ediciones de la flor, Buenos Aires, 1974, p. 83-97

Witt, Michael, "Montage, My Beautiful Care, or Histoires of the Cinematograph", en M. Temple and J.S. Williams, *The Cinema Alone: Essays on the Work of Jean-Luc Godard, 1985-2000*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2000. p. 33-50

Wollen, Peter, "The Two Avant-Gardes", First published in *Studio International*, November/December, 1975, en <http://www.medienkunstnetz.de/source-text/100/>
[Consulta: 23 de octubre de 2012]

Woodside, Jarret Julián, *El impacto del sampleo en la memoria colectiva. Hacia una semántica del sampleo*, UAM, México, 2005

Yasui Yoshio, Kuroki Kazuo, Yamagata International Documentary Film Festival, Documentarists of Japan, #16, October 3, 2001

Zwirner, David, "Between Epic and Memory: On Kawara's One Million Years (Past) and One Million Years (Future)", en: <http://www.davidzwirner.com/wp-content/uploads/2011/10/OK-OMY-CD-Enwezor-02.pdf> Text for compact disc cover of: *One Million Years, Documenta XI, Kassel, Germany, 2002* [Consulta: 28 de febrero de 2013]